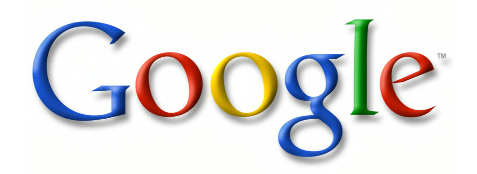
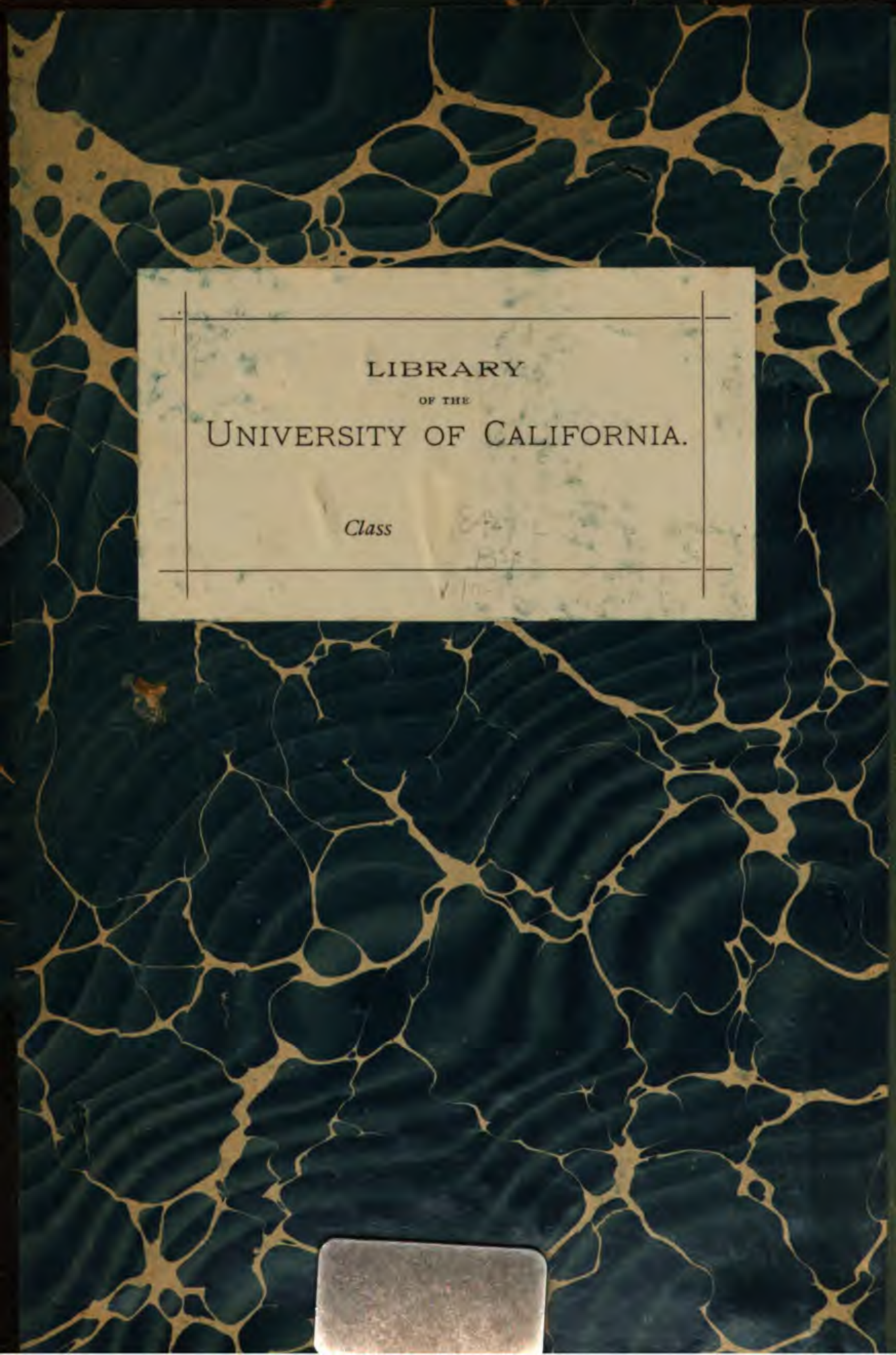
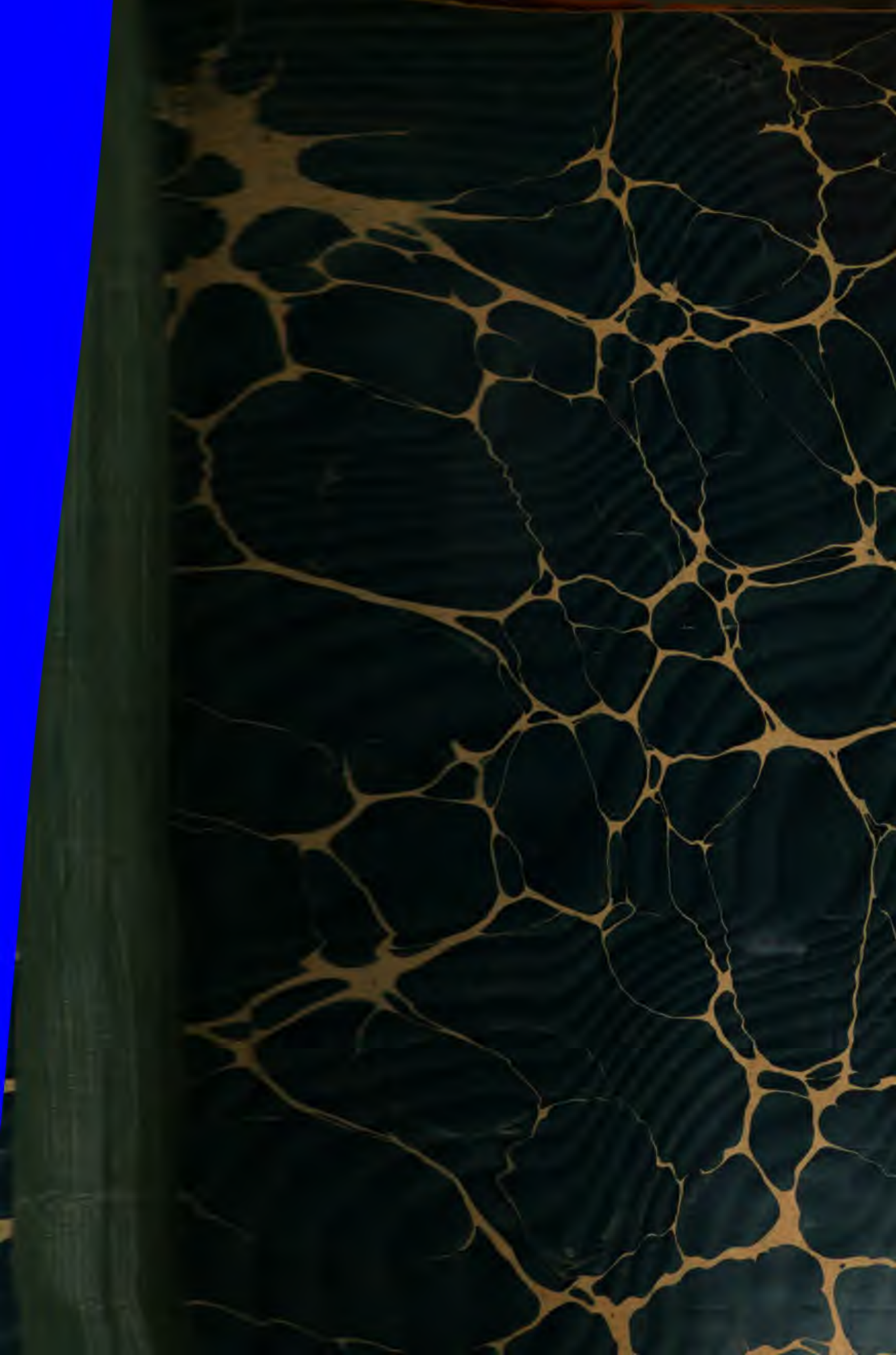



B 3 470 417



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class



BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

X.

DIE KÜNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK.

UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER.

VON

WOLF DOHRN.

MOTTO:
IL DIFFICILE È L'INDIVIDUALE
WINKELMANN.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

X.

DIE KÜNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK. UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER. VON WOLF DOHRN.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.

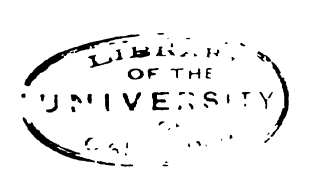
DIE KUNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK.

UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER.

Von

WOLF DOHRN.

MOTTO
IL DIFFICILE È L'INDIVIDUARE
WINKELMANN.





HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.



Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

Die Arbeit ist mehr ein Versuch als ein Ergebnis. Die leitenden Gesichtspunkte findet man in der Einleitung. Hier habe ich nur zu sagen, wer mich durch Unterweisung, Rat und Austausch von Gedanken unterstützte. ADOLF HILDEBRAND und THEODOR LIPPS, zwei in der Behandlung ästhetischer Probleme grundsätzlich verschiedene Betrachter, haben in gleichem Maße auf mich gewirkt. Das meiste aber verdanke ich den Diskussionen im Münchener akademisch-psychologischen Verein, besonders: JOHANNES DAUBERT, ALOIS FISCHER, MORITZ GEIGER, dann auch WALTHER RIEZLER, LUDWIG CURTIUS. Bei der Korrektur unterstützte mich RUDOLF HIRSCH. Ihnen an dieser Stelle meinen Dank.

Wolf Dohrn.



Angabe des Inhaltes.

Dritter Teil: Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Vierter Teil: Zur Darstellungsform von Goethes „Werther“.

Fünfter Teil: Die Analyse von Goethes „Werther“.

NB. Im folgenden Text ist an manchen Stellen die Bezeichnung als „Kapitel“ aus Versehen weggeblieben. Doch ist aus dem Inhaltsverzeichnis jederzeit eine Orientierung leicht möglich.

Außerdem ist nachzutragen:

auf S. 120 Z. 9 v. u. die Seitenzahlen: 64 f. u. 114 f.
„ S. 121 Z. 5 v. o. „ „ : 184 f., 189 f., 219 f.
„ S. 122 Z. 17 v. o. die Seitenzahl: 115 f.
„ S. 124 Z. 9 v. u. „ „ : 115 f.

Einleitung.

Allgemeiner Überblick über das Problem.

Das Erkennen kann ein Kunstwerk nach zwei Richtungen zu seinem Gegenstand machen. Es kann einmal darauf abzielen, in dem Kunstwerk ein allgemeines Gesetz wirksam zu erweisen. Ist es gefunden, so erlischt das Interesse an dem Einzelwerk. Dieses ist zum einzelnen Fall eines Gesetzes geworden. Es ist dem Gesetz untergeordnet und ist damit erledigt. Gesetzeserkenntnis war das Ziel, das Einzelwerk nur Mittel zum Zweck. Die Ästhetik, wenn sie das ästhetische Erleben aus dem allgemeinen Bereich psychischer Tatsachen aussondert, wenn sie Merkmale und Typen des ästhetischen Erlebens aufzeigt, die Geltung psychischer Gesetzmäßigkeiten zu erweisen sucht, kennt die Kunstwerke nur als Mittel zum Zweck. Ihr Verfahren ist das der nomothetischen Wissenschaften.

Zum andern aber kann ein Kunstwerk als dieses Einzelgebilde in seiner individuellen Struktur interessieren, Gegenstand der Forschung werden als einmaliges künstlerisches Ereignis. Die Resultate der Gesetzeswissenschaft, ihre allgemeinen Begriffe, besitzen dann nicht mehr die Geltung von Gattungsbegriffen, sie gelten, soweit sie übertragbar sind, als wertvolle, vielleicht unentbehrliche heuristische Hilfsmittel, sie bereiten den Boden einer wissenschaftlichen Behandlung des Einzelwerks, zeigen an, in welcher Erkenntnissphäre es zu suchen ist, niemals aber sind sie letztes Erkenntnisziel. Das Einzelgebilde in seiner Fülle und faktischen Unendlichkeit bleibt Selbstzweck der Forschung. Dies ist das Verfahren der ideographischen Wissenschaften.

Die Ästhetik, soweit ihr hier neben den Geschichtswissenschaften von der Kunst eigene Aufgaben erwachsen, hat diese Probleme noch kaum in Angriff genommen. Dies ist kein Vorwurf. Die neuere Ästhetik, zunächst damit beschäftigt, ihr Forschungsgebiet von dem allgemein Psychologischen abzugrenzen, hat den Schwerpunkt ihrer Forschung in die Beschreibung der ästhetischen

Erlebnisse als einer besonderen Klasse der psychischen verlegt — und mit Grund. Sie hat die Grundfrage aller Ästhetik aus der spekulativen Bahn in die psychologische herübergeleitet und anstatt nach „dem Platz des Schönen im Weltbild“ zeitgemäßer nach seinem Platz in der Seele gefragt. Die Frage nach dem Wesen der Kunst gipfelte ihr in der Frage, was denn ästhetisches Erleben eigentlich sei? Ersichtlich die Voraussetzung aller weiteren ästhetischen Überlegungen. So betrachtete die Ästhetik die Kunstwerke nach dem, was ihnen allen gemeinsam war, und in den Darstellungen der Ästhetik figurieren die Kunstwerke als Beispiele und Belege. Ihre Gesamtheit gibt sich als das nach gemeinsamen Gesichtspunkten geordnete Erfahrungsmaterial. Da sich nun die Ästhetik, soweit sie psychologisch zu arbeiten suchte, zunächst um den ästhetischen Genuß bemühte — man vergleiche etwa die letzten Zusammenfassungen von LIPPS, GROOS, VOLKELT, WITASEK, auch die Arbeiten von KÜLPE, — so galten die Kunstwerke vor allem als ästhetisch genossene Einheiten, weniger als geschaffene zur ästhetischen Wirkung bestimmte Werke der Künstler. Beides aber ist — so sehr auch das gemeinsame Wort Kunstwerk dies verdecken mag — keineswegs dasselbe und eine Betrachtung der Kunstwerke als Gegenstände des ästhetischen Genießens ist von einer Analyse der Kunstwerke als Gegenstände der künstlerischen Produktion, als eines absichtsvoll zur Erzielung bestimmter Wirkungen gestalteten Komplexes von Wirkungsbedingungen, sehr scharf und bestimmt unterschieden. Dies wird die nachfolgende Arbeit an mehr als einem Punkte erweisen.

Es leuchtet nun aber ein, daß einer Ästhetik, die das Wesen des ästhetischen Genusses in den Mittelpunkt ihrer Forschung stellt, die Kunstwerke zunächst nur als Exemplare der Gattung und der Arten gelten konnten, nicht aber als einmalige Einzelgebilde, deren individuelle Struktur zum Problem wird. Dies rückt erst in den Kreis der Betrachtungen, wenn die Ästhetik das Problem der künstlerischen Darstellung aufgreift und in jedem Kunstwerk eine eigene Lösung dieses Problems erblickend dieses Kunstwerk zum Objekt einer ästhetischen Analyse macht. Wie nah dieses Problem im übrigen dem des ästhetischen Genusses steht, wie sehr es Überlegungen darüber voraussetzt, liegt auf der Hand: der Künstler rechnet mit einer ästhetischen Aufnahme des Kunstwerks und gestaltet und formt nur im Hinblick auf sie, der Ästhetiker kennt zunächst nur sein eigenes ästhetisches Erleben und muß von ihm ausgehen, will er ein Kunstwerk in seiner Gestaltung erkennen. An

ein jetzt und hier gegebenes ästhetisches Erleben richtet er also die Frage, warum es gerade so und nicht anders beschaffen sei. Diese Frage kann er alsbald zerteilen und kann einerseits sein erlebendes Subjekt befragen, dessen ästhetische Apperzeption für die Eigenart des ästhetischen Erlebens jedenfalls mit verantwortlich ist, andrerseits aber auch das in der Außenwelt gegebene und, wie man voraussetzt, verschiedenen Menschen gleichermaßen zugängliche Objekt. In ihm sieht er den Erreger und macht es neben dem auffassenden Individuum für die Besonderheit eines ästhetischen Erlebens verantwortlich. So betrachtet er das Kunstwerk als Gestaltung und sein Interesse gipfelt in dem Problem der künstlerischen Darstellung.

Es zeigt sich, welche Probleme hier der Ästhetik erwachsen. Sie kennt die Kunstwerke zunächst als ästhetische Erlebnisse. Sie soll sie auch kennen als Gestaltungen des Künstlers. Aus den ästhetischen Erlebnissen hat sie Prinzipien und Formen des ästhetischen Genusses entwickelt. Nur aus der Kenntnis der Kunstwerke als wirkungsfähiger Objekte kann sie hoffen, Prinzipien der künstlerischen Gestaltung zu gewinnen. Dabei genügt es nicht, ein System der Mittel künstlerischer Technik auszubilden. Eine solche Formenlehre ist nützlich und unentbehrlich. Sie ist aber allein nicht imstande, das Problem der künstlerischen Darstellung zu erfassen. Sie bleibt in der Peripherie, denn sie löst, ihr systematisches Interesse zu befriedigen, die Mittel aus dem jeweils wirksamen Zusammenhang heraus. Sie betrachtet mehrere Kunstwerke auf das, was ihnen gemeinsam ist oder sie unterscheidet, nicht aber ein Kunstwerk auf den jeweils entscheidenden Zusammenhang der Mittel, der dieses Kunstwerk als wirksames Einzelgebilde allererst schafft und gelten läßt. Hier können, so scheint es, nur Einzelanalysen helfen, durch sie muß der künstlerische Organismus bloßgelegt werden. Was der Künstler sozusagen „im Gefühl“ hat, wenn er so und nicht anders seine Mittel verwendet, so und nicht anders malt und meißelt, komponiert und dichtet, soll als ästhetisches Problem an dem Einzelwerk erfaßt werden. Was er halb bewußt, halb unbewußt, halb erlernt und halb instinktmäßig ausführt, soll in seiner psychologischen Notwendigkeit, d. h. in seiner Beziehung zu der psychischen Organisation der ästhetisch genießenden Menschheit verstanden werden. So rückt das künstlerische Darstellungsproblem in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Der Künstler, wenn er Akt zeichnet, wenn er skizziert und Studienblätter mit Gestalten füllt, ist in seiner Weise beschäftigt, das

künstlerische Darstellungsproblem zu studieren. Er lernt die Formen, d. h. er erfährt was sie ausdrücken und wie sie es ausdrücken. Und da er seinem eigenen Werke während und nach der Arbeit als Kritiker und Genießender gegenübertritt — oder wenigstens es versucht, so ist auch er an seinem Teil ein Ästhetiker, nur daß ihm meistens nicht interessiert, was jenem gerade am meisten zu denken gibt: der Zusammhang und die Beziehung des jetzt und hier einer künstlerischen Lösung harrenden Problems der Darstellung und die allgemein vorauszusetzenden psychischen Zusammenhänge, Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten zwischen dem Genießenden und dem Kunstwerk als einem Ineinander von Wirkungsfaktoren. Dieses Warum seines Arbeitens verfolgt er, wenn überhaupt, so doch nicht weit über den unmittelbar praktischen Zusammenhang mit seiner Arbeit. Dem Ästhetiker dagegen entsteht nun gerade das Problem — wenn überhaupt Kausalerklärung von Kunstwerken ein Problem ist. Und wer sollte es leugnen angesichts der verschiedenen Beurteilung ein und desselben Kunstwerks und angesichts jener Ansätze und Versuche zu Kausalerklärungen, wie sie sich in jeder Kunstgeschichte finden, in jeder Kritik, in jeder Unterhaltung über Kunstwerke.

Freilich könnte man einwenden, es sei dies eine Aufgabe der Kunstgeschichte, nicht der Ästhetik; denn Kunstwerke seien in jedem Falle Gebilde der historischen Welt und die hier im Vordergrund stehende Erkenntnis von Individuellem, Einmaligem der Grundzug historischer Erkenntnis· Nun, es soll kein wissenschaftlicher Grenzstreit geführt werden. Auch in der Nationalökonomie gehen nebeneinander her und befruchten sich gegenseitig Wirtschaftsgeschichte und theoretische, d. h. auf die Erkenntnis von Gattungsbegriffen und Gesetzen gerichtete Nationalökonomie. Aber selbst, wenn man die Einzelanalyse von Kunstwerken als ein letzten Endes historisches Problem der Kunstgeschichte zuweist — es wird sich im Verlaufe der Arbeit zeigen, daß innerhalb dieses Gebietes verschiedene Betrachtungen des Kunstwerks möglich sind — so bleibt es, da es sich um Kunstwerke handelt, und Kunstwerke Gebilde eigener Art und Gattung sind, doch eine wichtige und unabweisliche Aufgabe der Ästhetik, die Grundbegriffe solcher Einzelanalysen zu klären und unter Fernhaltung außerästhetischer Gesichtspunkte das Grundprinzip einer ästhetischen Analyse des Kunstwerks als eines Komplexes von Wirkungsbedingungen herauszustellen. Wie sehr die Kunstgeschichte

bei der Interpretation von Werken der bildenden Kunst oder der Literatur im Banne außerkünstlerischer Gesichtspunkte gestanden hat oder zum Teil noch steht, das ist gerade den Ausgezeichneten unter den Vertretern dieses Faches wohl bekannt. Wieviel auch in letzter Zeit durch deren Bemühungen gebessert sein mag, selten wird es der Kunst- und Literaturgeschichte gelingen, ihre Analyse lediglich unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Gestaltung vorzunehmen. Sie ist zu sehr an der Lösung all der allgemeinen historischen Aufgaben beteiligt und muß kulturhistorische Zusammenhänge, biographische Beziehungen u. a. m. suchen — nicht nur als Hilfsmittel der Analyse, sondern auch um ihrer selbst willen. Wie leicht außerkünstlerische Gesichtspunkte hier die Oberhand gewinnen, liegt auf der Hand. So scheint es doch gerechtfertigt, auch der Ästhetik die Durchführung von Einzelanalysen zuzuteilen — schon um die Brauchbarkeit ihrer Grundbegriffe zu prüfen. Wir versuchen demgemäß, neben eine allgemeine Ästhetik eine individualisierende Ästhetik zu stellen.

Die folgende Arbeit will hierzu einen Beitrag liefern. In einer Reihe von Einzeluntersuchungen soll das Problem einer ästhetischen Analyse von verschiedenen Seiten aus beleuchtet werden.

Es wird zunächst über den Gegenstand dieser individualisierenden Ästhetik gehandelt. Man wird sich darüber Rechenschaft zu geben haben, was man eigentlich untersucht, wenn man sich anschickt, ein Kunstwerk zu analysieren. Dies soll im ersten Teil: „Zur Theorie der individualisierenden Ästhetik“ in den Grundzügen entwickelt werden.

Dann spezialisiert sich die Untersuchung auf die Analyse einer Dichtung und entwickelt die notwendigen Grundbegriffe der epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform auf Grund der allgemeinen Psychologie des Wortverständnisses. Dies leistet der zweite Teil: „Zur Theorie der Poetik“.

Der dritte und vierte Teil: „Zur Methode der ästhetischen Analyse“ und „Zur Darstellungsform von Goethes ‚Werther‘“ gibt die Hauptgesichtspunkte einer ästhetischen Analyse.

Der fünfte Teil enthält die Analyse von Goethes „Werther“. Diese will mehr als Probe aufs Exempel gelten, denn als erschöpfende Behandlung eines seinem innersten Wesen nach Unerschöpflichen.

Erster Teil.

Zur Theorie der individualisierenden Ästhetik.

Erster Abschnitt.[1])

Über den Gegenstand der individualisierenden Ästhetik.

Erstes Kapitel.

Die Fragestellung.

Der Verlauf eines ästhetischen Erlebens ist in hohem Grade durch die jeweilige besondere Lagerung psychischer Faktoren im erlebenden Individuum bestimmt und scheint damit der wissenschaftlichen Analyse entzogen; denn daß ein Kunstwerk von einem Menschen jetzt und hier gerade genossen und der in den Akten der ästhetischen Apperzeption erfaßte Gegenstand so und nicht anders dem Bewußtsein gegenwärtig wird, ist in hohem Grade eine Sache des Einzelnen und liegt oft jenseits des wissenschaftlich Feststellbaren. Andrerseits aber ist es doch auch nicht rein eine Sache des einzelnen. Wie immer psychologische Forschung das ästhetische Erleben näher bestimmen mag, so viel darf als gesicherte Erkenntnis beansprucht werden, daß es nicht schlechthin der Willkür des Erlebenden preisgegeben ist. Ästhetisches Erleben ist vielmehr, so sehr sich das Individuum dazu bereit finden lassen muß, letzten Endes durch gewisse Eigenschaften dessen, was wir das „Kunstwerk" nennen, bedingt, und ist insoweit ein der Willkür des Individuums Entzogenes, seinem Gutdünken nicht schlechthin Überlassenes. Denn haben wir auch in

---

[1]) Die in diesem Abschnitt behandelten Fragen gehören jenem Kreis von Problemen an, die durch die geschichtsmethodologischen Arbeiten der letzten Jahre gestellt wurden. Ich verweise besonders auf die Arbeiten von Windelband, Rickert, Dilthey, Simmel, auch auf Webers Aufsätze in „Schmollers Jahrbuch" XXVII, XXIX, XXX.

dem „Kunstwerk“ eine Einheit zu sehen, die wir aus einer Mannigfaltigkeit gebotener Sinnesdaten erst erschaffen indem wir an dieses Material eine gewisse Weise der Auffassung — eben die ästhetische — erst herantragen, so kennt doch ein jeder dem Kunstwerk gegenüber ein eigentümliches Gebundensein. Wir glauben durchaus in seinem Banne zu stehen, wenn wir es genießend erschaffen, und es begleitet uns das Gefühl, daß das Kunstwerk so und nicht anders ist und sein kann, als es gerade ist. Wir stehen also samt unserer ästhetischen Apperzeption in dem Zeichen einer gewissen Nötigung, so und nicht anders wahrzunehmen, vorzustellen, zu deuten und zu beseelen. Wenn aber nun der Befolgung dieser Nötigung das Entstehen des ästhetischen Gegenstandes im Einzelerleben verdankt wird, diese Nötigung aber nicht aus dem Erlebenden stammt, sondern irgendwie von außen aufgedrungen erscheint, so gewinnt jene Fragestellung der individualisierenden Ästhetik ihre eigene Bedeutung: welches also sind am Kunstwerk die Eigenheiten, denen das besondere ästhetische Erleben zu danken ist?

Doch man bemerkt das Schiefe dieser Fragestellung: Das „Kunstwerk“, wenn damit jene genossene Einheit gemeint ist, entsteht doch erst in und mit meinem ästhetischen Erleben, wie wir sagen können, als sein Korrelat, als das Spiegelbild in der Welt der Gegenstände, der Nicht—Ich. Wie kann ihm dieses ästhetische Erleben zu verdanken sein? Andrerseits erlebe ich in der ästhetischen Apperzeption jene Nötigung als vom „Objekt“ herrührend. Sie scheint vom „Kunstwerk“ auszugehen und ist, was sie auch sei, keinesfalls ein meinem Gutdünken Überlassenes. Sie kann nur von etwas ausgehen, das zu dem Erlebenden in einer Art von Kausalbeziehung steht. „Kunstwerk“ und „Kunstwerk“ scheint hier Verschiedenes zu bedeuten. Das eine Mal das gegenständliche Korrelat gewisser, im Bewußtsein zu dem Ganzen eines ästhetischen Erlebens verwobenen Einfühlungen: das jetzt und hier genossene Kunstwerk. Das andere Mal ein auf das apperzipierende Ich wirkendes, seine Apperzeption bestimmendes Etwas, ein Objektives: das vom Künstler geschaffene und durch entsprechende Apperzeption jetzt und hier wirkende Kunstwerk.

Die psychologische Grundlegung der Ästhetik, welche die allgemeinen Merkmale des ästhetischen Erlebens festzustellen sucht, kennt, indem es diese psychischen Tatbestände erforscht, das Kunstwerk lediglich als das jetzt und hier im individuellen Erleben erfaß-

bare gegenständliche Korrelat ästhetischen Genießens. Hier wird es ihr nach seiner Daseinsweise und in seinen generellen Merkmalen zum Problem. Und es mag vielleicht dem unmittelbaren Befund einer naiven Reflexion entsprechen von diesem Gegenstand zu sagen, er sei der „Grund“ für das Genießen. Man meint dann, es berechtige die jetzt und hier im Erleben gegenwärtig gewordene Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstandes zu diesem besonderen Erlebnis mit seiner Lustbewegung, seinem eigentümlichen Fließen und Weben. Man erkennt in dem ästhetischen Gegenstand sozusagen die Legitimation für das Besondere des Erlebens. Das genossene Kunstwerk ist Erkenntnisgrund für die Besonderheit des Erlebens. So sieht man in Heldentum und Seelengröße einer dichterischen Gestalt den „Grund“ für die Kraft und Höhe des Miterlebens im ästhetischen Genuß. Wie dem auch sei — Grund ist ein vieldeutiges Wort — keinesfalls aber kann das Heldentum die „Ursache“ des ästhetischen Erlebnisses sein. Denn dieser ästhetische Gegenstand, das Heldentum einer poetischen Gestalt, entsteht ja erst mit, nicht vor dem Erleben! Wie also kann es dessen Ursache sein? Und überhaupt findet eine Kausalbeziehung in der Beziehung des Erlebenden zu dem „Gegenstand“ des Erlebens keine Stelle. Hier gelten nur die Relationen, in welchen dem Ich, genauer: dem Bewußtsein, Gegenstände gegeben sind.[1]) Es handelt sich lediglich um das, was im Erleben unmittelbar als eigenartige Beziehung auf Gegenstände aufzuweisen ist. Was die Forschung hier leistet und geleistet hat, ist reine Deskription dieser „phänomenologischen Gegenstände“.[2])

Die individualisierende Ästhetik dagegen, soweit sie nach den im Objekt gelegenen Ursachen des Soseins eines ästhetischen Erlebens sucht, hat in jedem Falle eine Art von Kausalrelation vorauszusetzen. Ihr ist das Kunstwerk ein Komplex objektiver Bedingungen, eine Einheit, die unabhängig von dem Apperzipierenden besteht. Sie hat es nicht mit phänomenologisch aufweisbaren Beziehungen zu tun, sie muß ihre Feststellungen nach allgemeiner psychischer Gesetzmäßigkeit orientieren und hat demgemäß die Arbeit der

---

[1]) Lipps, „Leitfaden der Psychologie“. 2. Aufl. Abschnitt I 1.

[2]) So hat beispielsweise Lipps die generelle Eigenart des ästhetischen Gegenstandes zu bestimmen gesucht, wenn er in einer Abhandlung „Von der Form der ästhetischen Apperzeption“ (Halle 1902) oder neuerdings in seiner Ästhetik I u. II (Hamburg 1903, 1906) die Einfühlung und ihre spezifisch ästhetische Betätigungsform analysiert.

allgemeinen Ästhetik zur Voraussetzung. Sie will nicht beschreiben, sie fußt auf den Ergebnissen der Deskription. Sie sucht zu erklären, genauer: die Bedingungen anzugeben, unter denen der individuell bestimmte Eindruck eines Kunstwerks zustande kommt.

Zweites Kapitel.

Das Kunstwerk als Gegenstand der individualisierenden Ästhetik.

Das Kunstwerk, das als ein individueller Zusammenhang wirkungskräftiger Faktoren aufgefaßt und bewertet wird, das die Kunstgeschichte als Schöpfung des Künstlers in die Entwicklung der Kunst und des Könnens einreiht, von dem wir allerlei äußere Bestimmungen anzugeben in der Lage sind, das Proportionen besitzt, das in Tempera oder Öl gemalt ist, das in Versen oder Prosa abgefaßt ist, dessen inneren Bau die eindringende psychologisch-ästhetische Analyse aufzeigen soll, — dieses Kunstwerk ist nicht der Gegenstand eines sich selbst überlassenen ästhetischen Genießens. Von alledem weiß der Genießende zunächst nichts. Sein „Kunstwerk“ ist ihm gegenwärtig als geheimnisvolle, sinnlich-seelische Einheit, die ihn seltsam erweitert und erfüllt. In der rückschauenden Betrachtung findet er ein Gefühlserlebnis und charakterisiert nach ihm „das Kunstwerk“. Er ist tragisch, erhaben, abgeklärt oder anmutig, humoristisch, vergeistigt, edel und was er ihm sonst noch für gefühlsmäßige Charakteristik verleihen mag. Jene Kenntnis von Proportionen Tempera und Öl, Versen und Reimen wird er als ein störendes Element zurückweisen. Er wird der Meinung sein, daß alles, was man in dieser Art am Kunstwerk zu loben habe, das größte Lob dadurch erfahre, daß man es nicht lobe, weil man es im Genießen nicht bemerke.

Dieses im ästhetischen Genuß gegenwärtige Kunstwerk gilt uns aber als ein Resultat der ästhetischen Apperzeption des Subjekts und der im Einzelfall genauer zu bestimmenden, immer aber vorhandenen wirkungsfähigen Faktoren, deren einmaliger Zusammenhang für die Eigenart des ästhetischen Erlebnisses verantwortlich gemacht und ebenfalls als „das Kunstwerk“ angesprochen wird. Dieses ist nicht erhaben und tragisch, anmutig und humorvoll, aber es besitzt bestimmte Maße und Proportionen usw. Dieses „Kunstwerk“ ist auch nicht etwa ein bloßer Wahrnehmungsgegenstand, seine Bestandteile sind nicht Farben und Leinwand, oder Marmor-

stücke, oder Lautfolgen, oder Violintöne, seine „Teile“ im strengen Sinn dieses Wortes sind vielmehr die in den Tönen oder Farben, Steinen oder Worten fundierten Wirkungsfaktoren, die jeweils eine ästhetische Apperzeption maßgebend beeinflussen. Hier erscheint demnach eine terminologische Sonderung der verschiedenen Verwendung des Wortes „Kunstwerk“ notwendig.

Wir nennen das im ästhetischen Genuß gegenwärtige Kunstwerk, dem der Genießende einen individuell bestimmten Gefühls- und Gedankengehalt zuweist, den ästhetischen Gegenstand oder das genossene Kunstwerk. Er entsteht nur in einem ästhetisch Apperzipierenden, ist nur in einem solchen Bewußtsein „real“ und ist das Resultat einer hier und jetzt vollzogenen Einfühlung. Seine Elemente also sind Gefühle, genauer gesagt eingefühlte Gefühle. Will man an diesem ästhetischen Gegenstand Teile unterscheiden, so sind es weder beliebig umherirrende Gefühle, noch starre leblose Materialstücke. Zum ästhetischen Gegenstand gehört, „daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei“.[1])

Wir unterscheiden von ihm den künstlerischen Gegenstand, das geschaffene Kunstwerk, als den individuellen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, dem bei passender Apperzeption das Zustandekommen jenes ästhetischen Gegenstandes zu verdanken ist. Der ästhetische Gegenstand beschäftigt die Ästhetik, wenn sie frägt: was wird ästhetisch genossen? Die Beantwortung ist im wesentlichen eine deskriptive Aufgabe der Grundlegung der Ästhetik.[2]) Der künstlerische Gegenstand erwächst erst mit der Frage:

---

[1]) Schiller, „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“ Brief 15.

[2]) Volkelt nennt — bezeichnend genug für das konsequent auf das ästhetische Genießen gerichtete Interesse der allgemeinen Ästhetik — das geschaffene Kunstwerk: „die vorästhetische Grundlage“ (System der Ästhetik I S. 4/5; 11/12). Witasek unterscheidet das Kunstwerk, das zu dem Beschauer in „Kausalrelation“ stehe — das geschaffene Kunstwerk und das Kunstwerk, welches zu dem genießenden Subjekt in „Zielrelation“ stehe, worauf das Gefühl bezogen ist (Grundzüge der allg. Ästhetik S. 21/22). Poppe scheidet zwischen der ästhetischen Form und der technischen Form eines Kunstwerks. Seine von anderem Gesichtspunkt vorgenommene Scheidung trifft den Unterschied von genossenem und geschaffenem Kunstwerk. Er erkennt den großen methodischen Wert einer solchen Scheidung, beschäftigt sich aber in seinem im übrigen lehrreichen Aufsatz nicht weiter mit den allgemeinen Erkenntnisbedingungen des künstlerischen Gegenstandes. Zschr. für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft I 1. S. 88f. „Von Form und Formung in der Dichtkunst“.

warum wird dieses nun gerade so und nicht anders ästhetisch genossen? Welches sind die objektiven, d. h. im Objekt gegebenen Bedingungen für das Zustandekommen des individuell bestimmten ästhetischen Gegenstandes? Hier soll das Kunstwerk, nämlich das jetzt und hier genossene, erklärt und aus der Erkenntnis des Mechanismus von Ursache und Wirkung eine allgemeine Einsicht in das Problem der künstlerischen Darstellung gewonnen werden. Der künstlerische Gegenstand ist somit das eigentliche Objekt der individualisierenden Ästhetik. Er ist ein in bestimmter Weise Geformtes außer mir und unabhängig von mir Seiendes, das von einem Ich entsprechend apperzipiert, den ästhetischen Gegenstand erzeugt. Er ist der in einem sinnlichen Material verschieden fundierte Komplex objektiver Bedingungen eines ästhetischen Erlebens. Es liegt also in seinem Begriff und ist in seiner Ableitung bereits enthalten, daß er seine Eigenart und besondere Geltung an der des ästhetischen Gegenstandes orientiert. Eine individualisierende Ästhetik muß daher den ästhetischen und künstlerischen Gegenstand beständig aneinander messen, denn es kann sich für sie nicht darum handeln, einen beliebigen Zusammenhang verursachender Elemente zu erfassen, sondern lediglich den für das ästhetische Erleben wichtigen und auch hier nicht für ein beliebiges, sondern für das jetzt und hier gegebene, individuell bestimmte ästhetische Erlebnis. Die Konsequenzen dieser Forderungen reichen weit; weiter, als es wissenschaftlicher Erkenntnis gegeben scheint, sie zu erfüllen. Wir müssen daher einige Einschränkungen hinzufügen, die den Gegenstand dieser individualisierenden Ästhetik genauer bestimmen und als notwendige Begrenzungen der Lösung ihrer Probleme hinzunehmen sind.

Drittes Kapitel.

Bedingungen der Erkenntnis des künstlerischen Gegenstandes.

Das Ziel der individualisierenden Ästhetik ist zunächst der Nachweis der ein bestimmtes ästhetisches Erleben bedingenden Faktoren. Wir haben nun oben bereits darauf hingewiesen, daß ein Teil von ihnen als eine Privatsache des Individuums wissenschaftlicher Feststellung entzogen sei. Die Forschung beschränkt sich demnach auf den Nachweis der an dem „Kunstwerk“ als dem individuellen Zusammenhang wirksamer Elemente aufweisbaren Qualitäten, sie zielt auf die Erkenntnis der „objektiven“ Bedingungen, die sich für Form

und Verlauf eines ästhetischen Erlebens aufzeigen lassen. Aber auch wenn es gelänge, diese objektiven Bedingungen restlos in Begriffe einzuordnen, das persönliche ästhetische Erlebnis, als das Produkt einer bekannten und einer unbekannten, einer Konstanten und einer Variablen bliebe nach wie vor in der feineren Ausgestaltung seines Mechanismus der wissenschaftlichen Erkenntnis entzogen. Es scheint, als sei damit eine letzte Grenze ästhetischer Erkenntnis gezogen und als habe ein gutes Teil der Mißverständnisse und Unbegreiflichkeiten in künstlerischen Dingen, der unausgleichbaren Gegensätze in der Beurteilung und Auffassung einzelner Kunstwerke in dieser Tatsache ihren Grund. Auch die Ästhetik kann nicht erwarten, die hier gesetzte Schranke zu überwinden. Sie kann nur hoffen in klarer Erkenntnis derselben Irrwege zu vermeiden. Sie muß dementsprechend ihre Begriffe bilden.

So scheint es für den Nachweis der objektiven Bedingungen des ästhetischen Genusses notwendig, ein allgemeines ästhetisches Subjekt als den bewußtseinsmäßigen Zusammenhang der von der Psychologie nachgewiesenen Elemente der ästhetischen Apperzeption anzunehmen. Denn soviel ist wohl klar, daß die an dem Ding der Außenwelt aufzeigbaren ästhetisch wirksamen Faktoren nur soweit als solche Geltung besitzen, als man eine entsprechende Apperzeptionsweise an das Ding heranträgt. Wird ein als Statue geformter Marmorblock zu einem physikalischen Experiment verwendet, so läßt sich dem Physiker bei der Betrachtung des Marmors kein ästhetisches Erleben zumuten. Weiterhin aber kann es sich auch nicht um eine individuelle ästhetische Apperzeptionsweise handeln. Ihren Feststellungen mangelte jede Möglichkeit einer Verallgemeinerung. Sie wird erst durch die Voraussetzung eines allgemeinen ästhetischen Subjekts gewährleistet, welches nun freilich nichts anderes sein kann, als der dem individuellen Bewußtsein nachgebildete überpersönliche Zusammenhang jener Akte, in denen ein Kunstwerk genossen wird. Beschreibung und Umgrenzung eines solchen ästhetischen Ichs ist in erster Linie Sache der allgemeinen Ästhetik, die das ästhetische Erleben von anderem abgrenzt und beschreibt und insofern psychologisch oder besser gesagt phänomenologisch deskriptiv arbeitet. Aber auch die Geschichte, die Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt, wird in der Konstituierung desselben zu Rate zu ziehen sein. Freilich nicht für den Nachweis der spezifisch ästhetischen Akte — dies ist die Sorge der ästhetischen Phänomenologie — wohl aber für die feinere Aus-

gestaltung, die es ermöglicht, die grobe Struktur eines allgemeinen ästhetischen Subjekts noch einigermaßen zu verfeinern und zu nuancieren, ohne ihm doch jene überpersönliche Geltung zu nehmen. Die Kulturgeschichte arbeitet, wenn sie Fühlen und Denken eines Zeitabschnittes analysiert, selbst an dem Aufbau eines allgemeinen geistigen Ich und wenn auch die Phänomenologie ihre Zusammenhänge sowohl über dem persönlichen, als auch über dem historisch erfaßbaren Bereich zu bilden hat, so spricht doch vieles dafür, daß die spezielle Ästhetik das immerhin leere Schema eines allgemeinen ästhetischen Subjekts einigermaßen lebendig auszufüllen sucht, indem sie das Denken und Fühlen jener Zeit berücksichtigt, aus der heraus der Künstler geschaffen hat. Denn das innere Leben eines Kunstwerkes besteht nicht aus zeitlosen, sich gleichbleibenden Gefühlen. Es erwächst aus der besonderen, zeitlich bedingten Bewußtseinslage, hat in diesem Erdreich sein vielverfasertes Wurzelwerk nach allen Seiten hin ausgestreckt und überall her Lebensstoffe in sich eingesogen. So steht es empfangend und gebend in den großen Zusammenhängen des geistigen Lebens und setzt bei dem Genießenden den gleich lebendigen Zusammenhang als Vorbedingung aller Beseelung voraus. Wenn Hebbel z. B. über das Drama der Gegenwart philosophiert, ist er mit Glück bestrebt, aus dem geistesgeschichtlichen Verständnis derselben die künstlerisch notwendige Gestaltung eines neuen Dramas zu entwickeln. Man vergleiche etwa sein Vorwort zu „Maria Magdalena“. So bestimmt sich das allgemeine ästhetische Subjekt, das eine individualisierende Ästhetik zur Lösung ihrer Probleme bedarf, in seiner allgemeinen Struktur phänomenologisch als Inbegriff ästhetischer Erlebnismöglichkeiten, in seiner feineren Ausgestaltung historisch als Inbegriff geschichtlich bedingter und bevorzugter Weisen ästhetischen Erlebens. Es wird für alle ästhetischen Einzelanalysen die Grundtatsache nicht außer acht zu lassen sein, „daß die ästhetischen Gegenstände erst auf dem Boden des wahrnehmenden, verknüpfenden, fühlenden Menschen“ (drei wesentliche Grundbestimmungen des allgemeinen ästhetischen Subjekts) „die Eigenschaft des ästhetischen gewinnen“.[1]) Es bleibt aber weiterhin auch die historische Orientierung unerläßlich. Sehr mit Recht bemerkt Carl Neumann: „In den neueren kunstgeschichtlichen Studien hat sich eine Richtung

---

[1]) Volkelt, System I S. 11.

herausgebildet, welche ihr Erkenntnisobjekt lediglich nach der formal-stilistischen Seite analysieren zu sollen und erschöpfen zu können vermeint. In dieser Richtung ist ein gesunder Rückschlag zum Ausdruck gekommen gegen jenes hybride, weder dem Geschichtlichen noch dem Künstlerischen gerecht werdende und gewachsene Gerede, das sich kulturgeschichtliche Betrachtung nannte, weil es von allem etwas, nur nichts Rechtes, seiner Aufgabe Bewußtes gab. Wer indessen den künstlerischen Problemen tiefer nachzugehen die Fähigkeit hat, wird allemal die Erfahrung machen, daß die formale Betrachtung nicht ausreicht und daß gewisse dringende Lösungen nur von einem tieferen Erfassen der Zusammenhänge des Künstlers mit der Psychologie und den geistigen Kräften seinerzeit zu erhoffen sind."[1])

Die gleiche überpersönliche Geltung müssen wir nun auch dem ästhetischen Gegenstand in seiner Beziehung zu dem künstlerischen zuteilen. Der ästhetische Gegenstand, so wie wir ihn bisher faßten, ist ein Einmaliges, nur im individuellen Erleben Aufweisbares, und als solches ist er ein phänomenologischer Gegenstand. Es ließe sich aber über den künstlerischen Gegenstand als den Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren nichts aussagen, wenn der ästhetische, der jenem seine Eigenart dankt, nicht auch über das Einzelleben hinaus, wo er doch allein aufweisbar ist, Geltung besäße. Dem phänomenologischen ästhetischen Gegenstand muß, mit anderen Worten, ein transzendenter an die Seite gestellt werden, der nichts von seinem individuellen Charakter, gerade dieser und nur dieser Gegenstand zu sein einbüßt und doch eine überpersönliche, das Einzelerleben überragende Geltung beansprucht. Zu ihm verhalten sich die phänomenologischen ästhetischen Gegenstände des Einzelerlebnisses wie die Ansichten, die verschiedene Menschen von einem Haus oder einem Baum erhalten, zu dem Haus, dem Baum. Wie hier von dem einen Gegenstand, dem Haus, gesprochen wird, so auch von Goethes Faust, von Rafaels Julius II, von Beethovens Pastorale, obwohl die entsprechenden ästhetischen Gegenstände des Einzelerlebens je nach der Individualität des einzelnen durchaus verschieden sind. Oder um ein naheliegendes Beispiel zu nehmen: ein und dasselbe Wort wird von zehn Menschen auf zehnerlei Weise ausgesprochen, bleibt aber doch dasselbe Wort mit seiner bestimmten lautlichen Geltung. So muß auch dem ästhetischen Gegenstand, an welchem der

[1]) C. Neumann, Rembrandt S. 74.

künstlerische jeweils zu orientieren ist, ein individuelles aber überpersönliches Dasein zugesprochen werden.

Und in gleichem Maße und in gleichem Sinne ist der künstlerische Gegenstand individuell und überpersönlich. Individuell: denn er ist, was er ist, nur vermöge der ihm zugewiesenen Aufgabe, den besonderen ästhetischen Gegenstand bei passender Apperzeption ins Leben zu rufen. Es gibt daher für die spezielle Ästhetik keinen allgemein gültigen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, sondern nur einen zu einem bestimmten ästhetischen Gegenstand in Beziehung gesetzten. Überpersönlich: denn dieser Ursachen komplex soll das Zustandekommen des individuellen aber überpersönlichen ästhetischen Gegenstandes, der allein Gegenstand der Erkenntnis sein kann, erklären. Spricht man also von der Objektivität oder Allgemeinheit mancher Kunstwerke, so bezieht man diese Redeweise auf ein vorausgesetztes allgemeines ästhetisches Subjekt. Man glaubt dann an dem Kunstwerk, genauer dem künstlerischen Gegenstand, Momente aufzeigen zu können, die gleiche Wirkungen auslösen müssen, soweit eben eine den Menschen gemeinsame seelische Organisation angenommen werden darf. Inwieweit dies nun geschehen kann, ist hier nicht zu entscheiden. Das ist Sache der Psychologie. Je enger man aber den Kreis der Menschen zieht, um so weiter läßt sich das Reich des Gemeinsamen ausdehnen. Es erweist sich demnach unsere oben geforderte Einbeziehung historischer Bestimmung als ein Mittel, die vorauszusetzende seelische Organisation zu nuancieren — aber freilich auf Kosten ihrer allgemeinen Geltung. In jedem Fall aber weisen Worte wie Allgemeinheit oder Objektivität bei einem Kunstwerk nur darauf hin, daß es in sich „die Einheit vieler Seelen enthält, indem es die Punkte in ihnen lebendig macht, an denen sie, bei aller ihrer sonstigen Verschiedenheit, eine der Hauptsache nach gleichartige Reaktion zu leisten vermögen“.[1])

Viertes Kapitel.

Zur Charakteristik des künstlerischen Gegenstandes.

Ästhetischer und künstlerischer Gegenstand und ein phänomenologisch und weiterhin historisch bestimmtes allgemeines ästhetisches Subjekt sind demnach die ersten und wichtigsten Hilfsbegriffe dieser individualisierenden Ästhetik. In ihrer überpersönlichen Geltung be-

[1]) Simmel, Probleme der Geschichtsphilosophie. 2. Aufl. S. 55.

deuten sie notwendige Einschränkungen der Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunstwerks. Sie begrenzen das Maß der in dem Mechanismus von Ursache und Wirkung zu erlangenden Einsicht. Andrerseits sind sie selbst doch auch wieder nur ideelle Richtpunkte denen sich die Forschung in ihren Ergebnissen nur mehr oder minder annähern kann. Diese nämlich wird ihren Ursprung aus dem rein persönlichen Erlebnis nicht verleugnen und darf es auch nicht. In ihm allein findet sie das Material, das sie verarbeitet. Auch das Studium des als Komplex objektiver Bedingungen zusammengefaßten künstlerischen Gegenstandes kann daher nur auf Grund und in ständiger Berücksichtigung eigenen ästhetischen Erlebens erfolgen, denn es handelt sich ja in der Einzelanalyse um einen bestimmten ästhetischen Gegenstand, zu dem der künstlerische in Beziehung gesetzt wird, einer sinnlich-seelischen Einheit also, der aus den oben entwickelten Gründen wissenschaftlichen Erkennens zwar überpersönliche Geltung zuzuschreiben ist, die sich aber doch nur im eigenen Erleben realisiert und sich nur in ihm erfassen läßt. Hier wie auch sonst in den Geisteswissenschaften bleibt es daher ein Problem, letzten Endes ein Wertproblem, was in dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand als ein allgemein gültiges und als ein persönlich veränderliches Element anzusehen sei. Was hier, um beliebte Metaphern zu gebrauchen, „Kern" und was „Schale" sei, oder was „zur Sache" gehöre und was als „persönliche Färbung" ausscheide. Es erweist sich demnach die auf den ästhetischen Gegenstand gerichteter Apperzeption als eine natürliche Voraussetzung der den künstlerischen Gegenstand schaffenden Apperzeption. Es ist nicht, daß dieser ganz neuen Apperzeptionen unabhängig von jedem ästhetischen Erleben sein Dasein verdanke, vielmehr ist in jedem Falle das Erleben, in welchem der ästhetische Gegenstand gegenwärtig wird, vorausgegangen.

Angesichts dieses Tatbestandes kann der viel erörterten Frage, ob das Interesse des sogenannten Kunstkenners, das sich oft weniger auf das Dargestellte als auf die Darstellung richtet, noch als ästhetisches zu betrachten sei, nur terminologische Bedeutung beigemessen werden. Gewiß betrifft das Interesse an der Darstellung den künstlerischen Gegenstand, und gewiß liegen verschiedene psychische Tatbestände vor, bei einfachem ästhetischen Genießen, dem Gerichtetsein auf das gefühlsmäßige Was, und bei dem Interesse an dem Wie, an der Darstellung. Aber ebenso gewiß kann sich letzteres nur auf ersterem aufbauen

und wenn es auch dem Bedürfnis klarer Sonderung der psychischen Tatsachen entspricht, hier deutlich zu unterscheiden und das Gesonderte terminologisch festzulegen, so wird doch nicht zu übersehen sein, daß es sich dabei um ein Herausstellen von Typen handelt, die sich im wirklichen Erleben oft vermischen und nicht so glatt und reinlich geschieden sind, als es begrifflichem Denken wohl scheinen mag. Und in der Tat belehrt auch die flüchtigste Überschau der einem Kunstwerk gegenüber vorkommenden Verhaltungsweisen, wie sich ästhetischer und künstlerischer Gegenstand berühren. Die rein gefühlsmäßige Charakteristik, die einen ästhetischen Gegenstand betrifft, wechselt oft mit Bemerkungen, die sich nur auf den künstlerischen Gegenstand, auf das geschaffene Kunstwerk, beziehen können. Ganz besonders ist dies der Fall in den bildenden Künsten. Während es zu den Seltenheiten gehört, daß an einem Drama oder an einer Erzählung von Technik gesprochen wird, von dem, „wie es gemacht ist", und ein solches Interesse sich alsbald als ein anders gerichtetes dokumentiert, ist es bei einem Bilde, einer Architektur gang und gäbe, von der Technik zu reden, von dem, „wie das Bild gemalt sei", oder wie bei einem Bau dieses oder jenes Problem der Gliederung oder des Übergangs zwischen zwei Formen gelöst sei u. a. m. Begrifflich sind natürlich in der Dichtkunst wie in der Malerei der ästhetische und der künstlerische Gegenstand gleich weit und klar geschieden, aber es scheint, als seien die zwischen beiden obwaltenden ursächlichen Beziehungen in den Werken der bildenden Kunst leichter zu übersehen als bei einer Dichtung und als liege in der Sprödigkeit der ästhetischen Gegenstände der Malerei und Architektur gegenüber einer Charakteristik in Worten ein Moment, das den nach Aussprache drängenden Genießer dazu führt, statt des Erlebnisses selbst seine Verursachung, den künstlerischen Gegenstand, zu interpretieren. In jedem Falle zeigen diese Beziehungen und Verwechslungen, daß die Praxis des ästhetischen Verhaltens die Akte, welche auf den ästhetischen Gegenstand und die, welche auf den künstlerischen Gegenstand zielen, vielfach ineinander verflicht. In Eckermanns Gesprächen mit Goethe findet sich ein hierfür charakteristisches Erlebnis. Die betreffende Stelle soll in einiger Kürzung hergesetzt werden. Goethe spricht über Manzonis „Promessi sposi":

„Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen

Wirkungen gar nicht herauskommt. Sie wissen, Aristoteles sagt vom Trauerspiele, es müsse Furcht erregen, wenn es gut sein solle. Es gilt dieses jedoch nicht bloß von der Tragödie, sondern auch von mancher anderen Dichtung. Diese Furcht nun kann doppelter Art sein: sie kann bestehen in Angst, oder sie kann auch bestehen in Bangigkeit. Die Angst entsteht im Leser oder Zuschauer, wenn die handelnden Personen von einer physischen Gefahr bedroht werden, z. B. im „Freischütz", ja in der Szene der Wolfsschlucht bleibt es nicht einmal bei der Angst, sondern es erfolgt eine totale Vernichtung in allen, die es sehen. Von dieser Angst nun macht Manzoni Gebrauch und zwar mit wunderbarem Glück, indem er sie in Rührung auflöst und uns durch diese Empfindung zur Bewunderung führt. Das Gefühl der Angst ist stoffartig [d. h. es entspringt aus dem innigsten Miterleben] und wird in jedem Leser entstehen; die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden."

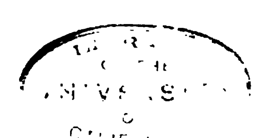
Das Gefühl der Angst, so interpretieren wir, ist ein Teilstück des ästhetischen Gegenstandes, die Bewunderung erwächst aus einer Vergegenwärtigung des künstlerischen Gegenstandes. Ein konkretes ästhetisches Erleben kann beides in sich aufnehmen, es kann aber auch lediglich an der gefühlsmäßigen Einheit des ästhetischen Gegenstandes haften bleiben. Es entstehen verschiedene Modifikationen ästhetischen Erlebens, sozusagen verschiedene ästhetische Einstellungen. In jedem Falle aber setzt eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes das ästhetische Erlebnis in seiner konkreten Fülle, die Bezogenheit des ästhetischen Subjekt auf den individuell bestimmten ästhetischen Gegenstand, voraus.

Daraus ergeben sich wertvolle methodische Fingerzeige für die Forschung einer individualisierenden Ästhetik. Sie gipfeln in der Frage: als was hat der künstlerische Gegenstand eigentlich zu gelten, wenn ihm die auf Einzelanalysen gerichtete Forschung in einem Kunstwerk zu bestimmen sucht, in welcher eigentümlichen Sphäre der Erkenntnis haben wir dieses Gebilde zu suchen? Sie knüpfen an oben Gesagtes an.

Die Bestimmung wäre einfach, wenn der künstlerische Gegenstand einfach als der Zusammenhang der objektiven Bedingungen für das Zustandekommen eines ästhetischen Genießens anzusprechen wäre. Allein es erweist sich, daß es diesen Zusammenhang nur gibt unter Voraussetzung einer bestimmten Apperzeption, der ästhe-

tischen. Dieser Zusammenhang „objektiver“ Bedingungen ändert sich demnach, je nachdem die ästhetische Apperzeption sich ändert und diese — wir erleben es ja an uns selbst und ersehen es aus der großen Divergenz ästhetischer Urteile — ist je nach der Persönlichkeit des Genießenden und nach der Gunst oder Ungunst des Augenblicks großen Schwankungen ausgesetzt. Was heißen hier „objektive“ Bedingungen? Ist es mehr als ein methodologischer Hilfsbegriff? Keinesfalls kann von dem Zusammenhang objektiver Bedingungen losgelöst von jeder Apperzeption die Rede sein. Diesen Zusammenhang gibt es nicht und die lose Redeweise, welche dem künstlerischen Gegenstand irgendwie eine „materielle Existenz“ zuweist im Gegensatz zu dem „Gefühlserlebnis“ des ästhetisch Genießenden ist rundweg abzulehnen. Wohl ist der künstlerische Gegenstand implizite in dem Material enthalten. Er ist durch die künstlerische Formung in eigentlichem Sinne der Worte in das Material hineingelegt worden. Aber er realisiert sich doch nur im Fall einer ästhetischen Apperzeption, einer individuell bestimmten ästhetischen Einzelapperzeption. Nur in ihr tritt er in den Wirkungszusammenhang ein, den zu untersuchen sich die individualisierende Ästhetik zur Aufgabe gemacht. Was kann bei diesem subjektiven Ursprung des Gegenstandes der Forschung die Rede von dem Zusammenhang „objektiver“ Bedingungen bringen wollen? Ist hier nicht für wahre Objektivität d. h. für die volle Realisierung des betreffenden Gegenstandes die entschiedenste Subjektivität bestimmend? Wahre Objektivität hier also gleichbedeutend mit voller Subjektivität und schrankenloser Hingabe an das eigene Erleben? Man sieht: die Methode der individualisierenden Ästhetik und ihre erkenntnistheoretische Fundierung partizipiert hier an allen Schwierigkeiten und Fragwürdigkeiten der historischen Wissenschaften überhaupt. Zweifellos sind die Sinnesdaten in der GOETHEschen „Zueignung“ nicht an sich objektive Bedingungen eines ästhetischen Eindrucks; es hat keinen Sinn sie als solche gelten zu lassen bei jemand der kein Deutsch versteht. Trotzdem zerkrümelt sich uns keineswegs die GOETHEsche „Zueignung“ in eine beliebige Vielheit persönlich gefärbter ästhetischer Erlebnisse. Wir reden jedenfalls von der „Zueignung“. Machen wir sie mit verantwortlich für das ästhetische Erleben, so meinen wir nicht jenen im eigentlichen Sinn „vorästhetischen“ Komplex von Sinnesdaten Gesichts- und Gehörsbildern, wir meinen jenes unendlich verflochtene Gewebe von Wirkungsfaktoren, welches bei einer ästhetischen

2*



Anschauung des künstlerischen Gebildes erst entsteht und wirkt und ob es gleich nur im individuellen Erleben sich realisieren kann, doch nicht eine willkürliche Augenblicksschöpfung des Individuums ist, sondern der das Gedicht ausmachende und in seinen Sinnesdaten fundierte, überpersönliche Zusammenhang von Wirkungsbedingungen. Hier kann, abgesehen von der Tatsache der Fundierung in einem Material, objektiv nur heißen, daß es sich um eine überpersönliche Geltung handelt. Da sich nun aber keine feste Grenze ziehen läßt, was als überpersönlich in Anspruch genommen werden darf und was auszuscheiden hat, so entsteht immer wieder das Bedürfnis, ein Kunstwerk von neuem zu analysieren. So wandert Hamlet durch die Jahrhunderte: immer ein anderer, immer derselbe. Wo liegt das „Eigentliche", das „objektiv ihm Zugehörige", wo das „Zeitlich-Vergängliche"? Keiner kann es sagen, denn keiner ist zeitlos. Und doch gebraucht die Literaturgeschichte die Fiktion dieses überzeitlichen, unveränderlichen, „ewigen" Hamlets und — bedarf ihrer. Ja, sie mißt sogar ganze Epochen an ihrem „Verständnis" für „das Drama Shakespeares", als sei Shakespeare wie ein aus der Ebene aufgewachsener Berg, nach welchem die Lage der umliegenden Dörfer bestimmt wird. Hier bleibt das Problem: wie dringt die Analyse bis zu dem, was ihr als „Kern", als überpersönlich und zeitlos Geltendes, als Letztes in diesem ureigentlichen Sinn und in seinem rein fiktiven Wert gilt? Man sieht, wie sich hier rein psychologisch-ästhetische Analyse und Wertsetzungen verschränken und unentwirrbar verquicken. Ist ungehemmte Hingabe der eigenen Persönlichkeit an das Werk oder zurücktretende, jeden persönlichen Akzent vermeidende Analyse des Gegebenen am Platze? Diese Frage kehrt in jedem einzelnen Fall bei einer wie immer gerichteten Analyse des Einzelwerks wieder. Selbst metrische Untersuchungen, die sich zunächst an der Peripherie eines künstlerischen Wirkungsorganismus zu halten scheinen, sind ebenso wie Untersuchungen über die Komposition und den sogen. „inneren" Bau eines Kunstwerks vor diese Frage gestellt. Wenn in der Metrik die einen gegen alle Buchmetrik und gegen jeden metrischen Schematismus ankämpfen, die andern vor der zügellosen Subjektivität und der regellosen Willkür jener nicht genug zu warnen wissen, so liegt diesen lebhaften, methodologischen Erörterungen allemal die Frage zugrunde, was denn in der betreffenden Dichtung als künstlerischer Gegenstand zu gelten habe, wo dies Gebilde eigentlich zu suchen sei, wie es erfassen?

Die individualisierende Ästhetik muß diese Eigentümlichkeit ihres Forschungsobjektes als eine Konsequenz jenes Verhältnisses begreifen, in welchem die Forderung der Allgemeingültigkeit zu dem letzten Endes nur im Persönlichen zu erfassenden Material der Forschung steht. Ja, sie muß sich dessen bewußt bleiben, daß dieses Problem der „Objektivität ästhetischen Erkenntnis" ganz besonders der Umstand schwierig macht, daß ästhetisches Erleben in viel höherem Maße, als etwa historisches Verstehen eine rein persönliche Sache ist. In dem Maße aber als dies so ist, scheint die Allgemeingültigkeit dieser Erkenntnis nur durch einen erheblichen Verzicht auf ihre feinere Ausgestaltung erreichbar; in jedem Falle aber die genaue Rechenschaft darüber, von welchem Gesichtspunkt aus die Analyse des Kunstwerks vorgenommen wird, eine methodische Grundbedingung.

Die folgende Untersuchung über den ästhetischen Formbegriff sucht den letzten Beziehungspunkt aller Analysen bloßzulegen. Die später folgende Einzelanalyse von Goethes „Werther" beschränkt sich dagegen auf den Nachweis der in diesem Kunstwerke ineinander geflochtenen Grundformen der ästhetischen Auffassung der menschlichen Rede, wie sie in den vorhergehenden Abschnitt genauer beschrieben werden. Diese Beschränkung bietet die Möglichkeit den Kreis allgemeingültiger Wirkungsfaktoren, eben weil sie an den allgemeinsten Grundzügen der Auffassungsform orientiert werden — einigermaßen sicher und einwandsfrei zu bestimmen.

Zweiter Abschnitt.

Über den ästhetischen Formbegriff.

Vorbemerkung.

Es gehört mit zu den großen Übelständen in der Ästhetik, daß keine ihrer Darlegungen ohne das Wort „Form" auskommen kann. Zumal die auf Kausalerklärung gerichteten Bemühungen sehen sich alsbald in die Zwangslage versetzt, diesen Begriff herbeizuziehen. Denn wird nach den „Ursachen" des ästhetischen Genusses geforscht, so teilt sich alsbald das an sich Einheitliche, welches man das Kunstwerk zu nennen pflegt, unter verschiedene Kategorien, die, einem vorwissenschaftlichen Stadium der Reflexion über Kunst und Kunstwerke entstammend, sich den ersten Versuchen einer

Sonderung und Systematisierung der in der Einheit des Kunstwerks gebotenen Vielheit der Elemente nur zu willig darbieten. So redet man von der Form, dem Gehalt, dem Stoff, den Motiven, der Fabel, dem Material des Kunstwerks, und indem ein jedes dieser Worte zu einem jeden bald in Zusammenhang bald in Gegensatz gebracht wird, ergibt sich eine Vielheit der Bedeutungen, die in der Fülle erzeugter Missverständnisse als ein wahres Gestrüpp die freie Bahn der Erforschung und Darlegung der geltenden Zusammenhänge behindert. Ganz besonders hat die Kontroverse der „Formalisten“ und der „Gehaltsästhetiker“, die die Ästhetik, zumal die deutsche, wie ein böses Schicksal zu beherrschen schien, die Vieldeutigkeit des Formbegriffs in der Ästhetik gesteigert. Dabei pflegt die Stellungnahme in diesem Streit mit einer Art persönlichen Eintretens für die verfochtene Meinung verbunden zu sein, die eine ruhige Klärung der mit dem Formbegriff gegebenen Probleme einigermaßen erschwert. Im deutlichen Bewußtsein dieser Schwierigkeiten hätten wir daher um dieses Wort am liebsten einen weiten Bogen gemacht, gehörte es nicht zu den notwendigen Vorbegriffen unserer Untersuchung. Wir wollen sehen, ohne allzugroße Ausführlichkeit den Formbegriff zu bestimmen, geben uns freilich nicht der Hoffnung hin, in dem Wenigen, was wir zu sagen haben, das Problem zu erschöpfen. Vielleicht genügt es Mißverständnissen vorzubeugen.

Der in künstlerischen Dingen verwendete Formbegriff — und nur um ihn handelt es sich — orientiert sich vornehmlich nach drei Seiten. Eine Klärung läßt sich am besten erreichen, wenn man ihn in diesen Beziehungen verfolgt. Was man mit dem Wort in der Ästhetik so ungefähr zu bezeichnen pflegt, ist ja bekannt. Es dient zum Hinweis auf das, was an dem Kunstwerk irgendwie an dem Sinnlichen haftet, aber eigentlich nicht durch die Sinne erfaßt wird und doch ebenso wie dieses an der Oberfläche und Außenseite des Ganzen zu finden ist. Allen Formbegriffen — dies möge zur Vermeidung von Mißverständnissen vorweg bemerkt werden — ist diese Verwendung eigentümlich. Jeder von ihnen — wie er auch des Näheren zu bestimmen sei — hat sozusagen die Funktion ein Äußeres, an der Oberfläche Gegebenes einem Inneren gegenüberzustellen. Was nun freilich als Außen und Innen zu gelten habe, wechselt je nach dem Standpunkt der Betrachtung, so daß je nach der gestellten Frage ein und dasselbe Element des künstlerischen Ganzen bald zur Außen-, bald zur Innenseite zu rechnen ist, wie eben die Zerlegung des an sich Einheitlichen geschieht. Die

Bedeutung des Wortes ist aber je nach dem Begriff, zu dem es in Gegensatz gebracht wird, eine toto coelo, verschiedene.

Wir versuchen im folgenden den Formbegriff in den Begriffspaaren „Form und Gehalt“ (Inhalt) „Form und Stoff“ (Sujet, Vorwurf) und „Form und Material“ auf Grund der Ergebnisse der Phänomenologie des ästhetischen Erlebens zu bestimmen, um schließlich den in der speziellen Ästhetik allein möglichen Formbegriff daraus zu entwickeln. Wir fragen: Was kann, ohne aus dem Bereich des Ästhetischen herauszutreten, die Rede von der Form eines Kunstwerks in diesen drei Entgegensetzungen zu Gehalt, Stoff, Materal, besagen. Wir untersuchen, kurz gesagt, Relationen auf ihren logischen Gehalt und übertragen eine in der neueren Erkenntnis-Phänomenologie von E. Husserl ausgebildete Methode der Behandlung logischer Probleme auf das ästhetische Gebiet.

Erstes Kapitel.

Form und Inhalt (Gehalt).

Die neuere Ästhetik, soweit sie ihre Probleme an der Psychologie geklärt hat, ist sich darüber einig, daß die Beziehung zwischen Form und Inhalt (oder Gehalt) eine symbolische Relation sei, genauer die symbolische Relation der Einfühlung.[1]) Diese Auffassung erscheint als die nach dem heutigen Stande der psychologischen Forschung angemessenste Kennzeichnung jener ästhetischen Grunderkenntnis, die Schiller zu Beginn der idealistischen deutschen Philosophie in dem 15. Brief über die „Ästhetische Erziehung“ in folgende Worte faßt: „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wie wohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei. Solange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraktion; solange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unsrer Empfindung lebt und sein Leben in unserm Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen.“ Das an eine Gestalt oder überhaupt an ein sinnlich Wahrgenommenes oder Wahrnehmbares gebundene Leben verdankt dieses Dasein, so sagt

[1]) Lipps, Archiv f. Ps. IV S. 466. Ästhetik I u. II.

die Psychologie, der Einfühlung. Die psychologisch-ästhetische Forschung der letzten Jahrzehnte von VISCHER und LOTZE bis zu den neuesten Arbeiten von LIPPS hat zur Ausführung und Begründung dieser Ansicht ein reiches Material zutage gefördert. Darauf sei hier verwiesen.

Wichtig aber für die Bestimmung des Formbegriffs ist das Verhältnis dieser Auffassung zu einer früheren von FECHNER vertretenen. Nach ihr wird, wie es KÜLPE präzisiert hat, „das ästhetische Gefallen von zwei Faktoren, einem direkten und einem assoziativen Faktor, abhängig gemacht. Der Genuß eines Kunstwerks wird damit zu einer Funktion zweier Variablen, der äußeren durch die sinnfälligen Eigenschaften bestimmten Erscheinung und alles dessen, was unsere Erfahrung, unsere Einbildungskraft geschäftig hinzubringt. Sonach kann von einer Vorstellung eine doppelte ästhetische Wirkung ausgehen, eine unmittelbare und eine mittelbare.“[1]) Aber selbst mit den sehr wertvollen Einschränkungen, die KÜLPE dem Begriff des assoziativen Faktor in dem oben erwähnten Aufsatz beigibt, ist diese Auffassung des Verhältnisses von Form und Gehalt als einer assoziativen Verbindung nicht haltbar. Es ist hier nicht der Ort, sie in ihr Für und Wider zu verfolgen. KÜLPE selbst hat sie wieder aufgegeben.[2]) Uns interessiert aber die Konsequenz dieser Anschauung für den Formbegriff. Nach ihr lassen sich Form und Inhalt als selbständige Einheiten mit selbständigen ästhetischen Wirkungen auffassen. Es entwickelt sich der Begriff einer von dem Inhalt unabhängigen Form des Kunstwerks, zu der ein seelischer Inhalt als ein assoziativ Herbeigetragenes nur hinzukommt. Die theoretische Voraussetzung für den alten Streit, ob die künstlerische Wirkung in der Form liege oder im Inhalt, scheint damit gegeben.

Der Formbegriff, der sich aus der Auffassung von Form und Inhalt als Glieder einer Einfühlungsrelation entwickelt, läßt eine solche Verselbständigung nicht zu. Für sie gibt es im Reich des Ästhetischen keinen Inhalt ohne Form und keine Form ohne Inhalt. Weshalb denn auch der Streit der Formalisten und Gehaltsästhetiker — wenigstens in der alten Weise — von vornherein hinfällig wird.

---

[1]) KÜLPE, „Über dem assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks.“ Vierteljahrsschrift für wiss. Philos. XXIII S. 149.

[2]) Vgl. Gött. Gel. Anz. 1902.

In allen Formen also liegt ein Leben, eine bestimmte Beseelung und zwar so unmittelbar, daß in „einem einzigen ungeteilten psychischen Akt“[1]) Form und Inhalt erfaßt werden. Das Kunstwerk ist nach dieser Auffassung ein schlechthin einheitliches Gebilde. Erst unser Denken sondert zur gedanklichen Bewältigung das Einheitliche in eine Zweiheit und betrachtet es als eine Verbindung, oder Verschmelzung beider. Der Fehler liegt nun nicht in dieser gedanklichen Sonderung — die ist ein Notbehelf — sondern in der Annahme, es sei dies Verbundensein der unterschiedenen Faktoren wirklich einer Bindung zu verdanken, die unser Intellekt mit Elementen vollzieht, die ihm erst selbständig geboten werden. In Wahrheit aber ist doch im ästhetischen Genuß von einer solchen verknüpfenden Tätigkeit bereitliegender seelischer Elemente an ein Sinnliches nichts zu verspüren. Es handelt sich vielmehr gerade um die Entstehung dieser Elemente nicht vor, sondern in der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit, als welche uns das Kunstwerk im eigenen Erleben gegenständlich wird. Man braucht doch nur zu fragen, wie und wo denn dieses Seelische als ein selbständiges Element uns bereits gegeben sei, um in der Verlegenheit, welche die Antwort bereitet, einen Hinweis zu finden, daß es sich nicht um eine Verbindung getrennt vorkommender Elemente, sondern um die nachträgliche Sonderung eines an sich Ungeteilten handelt. Die Assoziation, auf welcher die FECHNERsche Unterscheidung des assoziativen und direkten Faktors beruht, versagt bei der angemessenen Beschreibung dieser eigentümlichen Einheit des Kunstwerks. So hat die Psychologie, indem sie der Assoziation lediglich die Aufgabe des Herbeischaffens des psychischen Materials übertrug, an ihre Stelle den Akt einer symbolischen Auffassung gesetzt.[2]) Er besagt, daß gleichzeitig mit einem, wie immer beschaffenen Akt der Gegenstandsauffassung ein weiterer im Bewußtsein gegeben sei, der diesen Gegenstand als Symbol für ein anderes, nicht in gleicher

---

[1]) LIPPS, Archiv f. d. Ges. Ps. IV S. 467.

[2]) Zur Vermeidung übelster Mißverständnisse sei vorweg bemerkt, daß dieser Symbolbegriff der Einfühlung nichts gemein hat mit dem, was die populäre Begriffsbildung unter Symbol versteht, wenn sie sagt, der Heiligenschein oder die Regimentsfahne sei ein „Symbol“ für dies oder jenes. Symbol — ästhetisch gesprochen — ist nur, was ein inneres Leben im Sinne SCHILLERS ausdrückt; man hat zu unterscheiden: Einfühlungssymbole — die ästhetisch allein geltenden — und Bedeutungssymbole, an denen unser tägliches Leben überreich ist. Vgl. weiter unten S. 32f. u. LIPPS, Ästhetik II S. 90.

Weise Gegebenes auffaßt. Das Symbolisierte ist nun das Ziel der vielfach verwobenen Akte. Es ist in dieser eigentümlichen, nicht näher zu beschreibenden, aber im Eigenerleben unmittelbar aufweisbaren Weise an den Wahrnehmungsgegenstand — zumeist ein Sinnliches oder in Sinnlichem Fundiertes — gebunden, so daß sich beide zu einer geheimnisvollen, unauflösbaren Einheit verschmolzen darbieten — eben als genossenes Kunstwerk, als der ästhetische Gegenstand. Dieser erschöpft sich in dem Ineinander von Form und Inhalt und weist alles von sich ab, was nur assoziativ an ihn herangetragen wird, ohne von dem Akt dieser symbolischen Auffassung erfaßt zu werden.

Aus dieser durch die neuere Psychologie aufgedeckten Struktur des ästhetischen Gegenstandes erwächst nun also der Begriff einer symbolischen Form als Resultat der unmittelbaren Zerlegung eines an sich Einheitlichen in die für unser Erkennen notwendige Zweiheit. Etwas ist Form, heißt demnach, daß es Symbol ist für ein nicht in gleicher Weise Gegenwärtiges. Und ergibt sich weiterhin, daß zu dem Gehalt des Kunstwerks nur gehört, was symbolisiert wird im Sinne des Eingefühlten, so gehört zur Form nur, was symbolisiert. Mögen also in dem Kunstwerk die Elemente noch anders zueinander in Beziehung gesetzt werden können — was sie letzten Endes zu der Einheit des Kunstwerks zusammennimmt, ist die alles durchdringende symbolische Einfühlungsrelation von Form und Inhalt. Demnach ist nichts an sich Form oder Inhalt. Es gehört vielmehr eine besondere Weise der Auffassung dazu, ein Gegebenes als Symbol für ein anderes zu nehmen. Form und Inhalt bedingen sich so, daß eines nur in Bezug auf ein anderes Form oder Inhalt sein kann. Damit ist die aus der Fechnerschen Formulierung ableitbare, besondere und selbständige Wirkung der Form neben dem Inhalt abgewiesen.

Nichts freilich hindert, Fechners direkte Faktoren, das sinnliche Material, in welchem die Symbole zumeist fundiert sind, irgendwie zusammenzufassen und in dieser besonderen Ordnung eine Formung zu erkennen. Nur hat ein daraus entwickelter Formbegriff mit dem symbolischen der Ästhetik zunächst nichts gemein. Er berührt sich mit ihm, weil diese Form in dem gleichen Material fundiert ist. Im übrigen aber meinen beide Begriffe ein Verschiedenes, denn wie viel Formen auch durch Zusammenordnung und Vereinheitlichung verschiedener Daten entstehen mögen, werden sie nicht zugleich als

Symbole für ein in ihnen gegebenes „Leben“ erfaßt, so haben sie mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlungsrelation nichts gemein. Andrerseits findet, wenn gegebene Sinnesdaten als Symbole genommen werden, immerhin eine Zusammenordnung und Vereinheitlichung statt und daraus erklärt sich wohl diese eigentümliche Übertragung des sonst anders bestimmten allgemeinen Formbegriffs auf den Symbolzusammenhang. Soll er nun aber in ästhetischen Untersuchungen Verwendung finden, so muß dieser Symbolcharakter und zwar im Sinnne der Einfühlung für ihn wesensbestimmend sein. Nicht das Zusammengefaßtwerden, sondern das Symbolisieren, das Ausdrücken eines „Lebens“, macht hier aus den Sinnesdaten eine Form.

Wie geschieht denn im übrigen dieses Zusammenfassen der Sinnesdaten in dem ästhetischen Erleben? Wenn Farben und Linien gegeben sind oder Töne oder Wortfolgen und nun diese Mannigfaltigkeit zu einer Einheit zusammengenommen wird, so handelt es sich doch im ästhetischen Genuß nicht um eine beliebige Einheit, sondern lediglich um die des Kunstwerks. Das Vereinheitlichende liegt aber, wie es scheint, nicht in einer irgend woher orientierten Zusammenordnung, sondern in dem aus Sinnlichem und Seelischem bestehenden, einzigartigen und begriffsfremden Wesen des künstlerischen Ganzen. Das Sinnliche aber als eine gegebene Vielheit trägt diese Einheitlichkeit nicht in sich selbst. Sie muß irgendwie hineingelegt werden. Sie kann nur in dem Inhalt, dem Symbolisierten, zu suchen sein. Und mag nun für dessen Zustandekommen in dem Erlebenden noch so viel geschehen, was als eine Verknüpfung, Ordnung und Vereinheitlichung nach bestimmten, der Analyse der ästhetischen Apperzeption zu entnehmenden Regeln anzusehen ist, die letzte Instanz dieser Einheit bildet allemal das hinter dem Sinnlichen durch Akte symbolischer Auffassung erfaßte, eigentümliche Leben des Kunstwerks, jenes Unfaßbare, für den Verstand, wie Goethe sagt, Incommensurable.

So scheinen denn hier Form und Inhalt zuguterletzt ihr Rollen zu tauschen: was eine Mannigfaltigkeit vereinheitlicht, wird gemeinhin bezeichnet als seine Form. Im Akte der ästhetischen Symbolauffassung übernimmt diese Funktion der Inhalt. Denn nur soweit das Material vom Leben erfüllt ist, besitzt es eine künstlerisch in Betracht kommende Einheit. Und wenn es sonst der Form eigentümlich ist, verschiedene Inhalte in sich aufnehmen zu können, so daß man sie als das Gleichbleibende von dem Wechsel der Inhalte

scheidet, ist das mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlung Gemeinte ein schlechthin Einmaliges, nur für ein Bestimmtes als Form Geltendes. Warum nun ein solcher Symbolzusammenhang überhaupt als Form bezeichnet wird, ist ein Problem, das uns hier weiter nicht zu beschäftigen braucht. Genug, daß der Sprachgebrauch gilt. Er erklärt sich wohl aus der zusammenfassenden Tätigkeit, die mit der Symbolauffassung verquickt ist, und der damit ermöglichten Kreuzung dieses Formbegriffs mit denen, die sich aus der Entgegensetzung von Form und Stoff und Form und Material ergeben.

Damit ist wohl die Eigenart des symbolischen Formbegriffs genügend gekennzeichnet. Er wird aus dem Wesen des ästhetischen Gegenstandes, wie ihn Schiller als lebende Gestalt gekennzeichnet und die neuere Psychologie mit dem Begriff der Einfühlung beschrieben hat, abgeleitet. Er besitzt zunächst nur für ihn Geltung und Wert. Er ist aber auch für die Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes von Bedeutung. Müssen sich doch im künstlerischen Gegenstand, wenn anders er das ist, was er sein soll, nämlich der Bedingungskomplex für ein ästhetisches Erleben, die Anweisungen für die symbolische Auffassung finden! Indessen ist die nähere Charakteristik dieser Beziehung erst möglich, wenn der Formbegriff nach seinen anderen Entgegensetzungen dem Stoff und dem Material bestimmt ist, — Begriffen, die ihre Verwendung eigentlich erst bei den Analysen zu finden scheinen, die den künstlerischen Gegenstand betreffen; denn Fragen nach dem Material und dem Stoff liegen außerhalb des Interesses des einfach Genießenden. Sie bilden sich erst, wenn sich die Auffassung auf der Suche nach einer Kausalerklärung des jetzt und hier Genossenen, dem Problem der künstlerischen Gestaltung zuwendet.

Zweites Kapitel.

Form und Stoff (Gegenstand, Sujet).

Wenn verschiedene Künstler ein und denselben Stoff verschieden behandeln (man sagt dafür auch Vorwurf, Sujet, Gegenstand, Thema, Aufgabe), so heißt es in der Literaturgeschichte, es sei „derselbe Stoff“ einmal als Roman oder Novelle, als Drama oder als Ballade, und in der Kunstgeschichte, er sei als Rundplastik, als Relief, als Fresko usw. behandelt. So erzählt Zschokke in seiner Selbstschau von einem „poetischen Wettkampf“, der im Jahre 1802 in Bern

zwischen ihm, HEINRICH KLEIST und LUDWIG WIELAND stattgefunden habe. „In meinem Zimmer," so heißt es, „hing ein französischer Kupferstich, la cruche cassée. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolikakrug und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für WIELAND sollte dies Aufgabe zu einer Satyre, für KLEIST zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden. — KLEISTS zerbrochener Krug hat den Preis davongetragen." Diesen Dichtern bot sich in dem Kupferstich der „Stoff", den sie verschieden bearbeiteten, und man hielt die Gleichheit der Bedingungen für den poetischen Wettkampf durch die Gleichheit des Vorwurfs, der „Aufgabe", für gewährleistet. KLEIST hat außerdem in einer kurzen Vorrede zu seinem Lustspiel den auf dem Kupferstich dargestellten Vorgang — den „Stoff" — in Worte gefaßt.[1])

Uns interessiert nun Ursprung und Wesen des zugrunde liegenden Formbegriffs.

Der hier umschriebene Formbegriff ist nicht der symbolische der Einfühlung. Es können verschiedene Stoffe eine Form und ein Stoff verschiedene Formen annehmen. Damit ist gesagt, daß sich die Begriffspaare „Form und Stoff" und „Form und Inhalt" nicht decken. So wenig Form und Inhalt zu trennen sind und die Anschauung, als handle es sich um die Verknüpfung selbständig gegebener Einheiten, abgewiesen werden mußte, so natürlich werden Form und Stoff als nicht bloß unterscheidbare, sondern von vornherein gesonderte und nachträglich irgendwie zusammengeschlossene selbständige Einheiten gedacht. Dabei mag freilich eine flüchtige Betrachtung beide Begriffspaare zunächst vermengen. Die Form ist, wie auch der dem Stoff entgegengesetzte Formbegriff, näher zu bestimmen sei, jedenfalls wie im ersten Fall ein Außeres, an der „Oberfläche" Gegebenes. Der Stoff also, so geht der Gedanke weiter, ein Inneres, ein „in der Form Enthaltenes", also ebenfalls ein „Inhalt". Damit ist der äußerst verwirrenden Gleichsetzung von „Inhalt" und „Stoff" auf Grund des Enthaltenseins in der Form der Boden bereitet. Wurde nun, wie es die formalistische Ästhetik mit Vorliebe tat, der Dualismus von Form und Inhalt zum Prinzip erhoben, deutete man die für experimentelle Untersuchungen recht brauchbare FECHNERsche Unterscheidung des direkten und assoziativen Faktors als psychologisch exakte Beschreibung des ästhetischen

---

[1]) Vgl. Kleists Werke, herausg. von TH. ZOLLING. Bd. II, Einleitung.

Gegenstandes, so stand einer heillosen Verwechslung von „Inhalt“ = Gehalt (Lebensgehalt) eines Kunstwerks und „Inhalt“ = Stoff nichts mehr im Wege. Wovon denn auch die Kontroverse der Formalisten und der Gehaltsästhetiker manches erbauliche Zeugnis enthält. Erst die Erkenntnis, daß es sich in der Beziehung von Form und Inhalt um die Einfühlungsrelation handelt, entzieht der Ästhetik die theoretische Grundlage dieser Verwechslung von Stoff und Inhalt. Aber was meint man nun eigentlich in der kunstgeschichtlichen und ästhetischen Begriffsbildung mit dem Stoff, wie wir ihn in Beispielen umschrieben haben? Der Sinn dieses Wortes ist nicht ohne weiteres deutlich und es bedarf einer weiteren Umschau.

Das Eigentümliche und Schwierige dieser Begriffsbestimmung liegt in der merkwürdigen Daseinsweise des Stoffes. Wie ist er im Kunstwerk gegeben?

Im ästhetischen Gegenstand, d. h. dem genossenen Kunstwerk, ist für ihn kein Platz. Mag auch im Kunstwerk von bestimmten, ästhetischer Erkenntnis dienenden Gesichtspunkten aus einiges als Stoff zusammengenommen werden können — wie man z. B. in der Poetik von der Fabel eines Dramas zu sprechen pflegt, wie Kleist in seiner Vorrede zum „Zerbrochenen Krug“ von einem, dem Lustspiel „zum Grunde liegenden historischen Faktum“ redet, — der ästhetisch Genießende weiß nichts von solcher Abgrenzung. Ihm sind Fragen nach der Verarbeitung des Stoffs gleichgültig. Er genießt. Und wenn er rückschauend betrachtet, was und wie er genossen hat, so scheidet er wohl zwischen Form und Inhalt, zwischen Sinnlichem und Seelischem des ästhetischen Gegenstandes, nicht aber zwischen dem Stoff und seiner künstlerichen Verarbeitung in einer „Form“. Dies setzt ein wesentlich anderes und bestimmteres Interesse voraus, als es einer einfach rückschauenden Betrachtung eignet. Es beginnt die Beurteilung. Es tritt an die Stelle der Frage: was war das Eigentümliche des jetzt und hier Genossenen, die in verschiedene Fragen auseinander zu legende: Wie kam dieses ästhetische Erlebnis bei Voraussetzung einer ästhetischen Apperzeption so und nicht anders zustande? Ob nun die Formulierung: wie hat der Künstler den Stoff behandelt, eine besonders glückliche sei, soll hier nicht diskutiert werden. Aber in jedem Falle zielt diese Frage auf den künstlerischen Gegenstand, auf das geschaffene Kunstwerk. Von hier aus gilt es Form und Stoff zueinander in Beziehung zu setzen. Zunächst vom Stoff.

Der Stoff ist in dem künstlerischen Gegenstand nicht in gleicher

Weise enthalten, wie das Material. Dieses nämlich bleibt in aller Formung das, was es ist. Töne bleiben Töne, Farben und Laute bleiben Farben und Laute und der Stein bleibt in seiner Qualität der Stein. Es handelt sich, so könnte man es vorläufig ausdrücken, beim Material lediglich um eine „Transfiguration“, nicht um eine „Transsubstanziation“. Wird ein Relief zertrümmert, so bleibt der Stein in seinen Stücken erhalten, doch wo ist der Stoff, das Sujet, das der Künstler behandelt hat? Liegt es auch zertrümmert am Boden? Diese Frage gibt keinen Sinn. Und doch hat es einen Sinn, zu sagen, daß die Künstler die Stoffe verarbeiten, daß die Maler der Renaissance biblische Stoffe bevorzugten, Schiller in seinen späteren Dramen historischen zuneigte und die Niederländer die ihren dem Leben entnahmen. Das Material ist freilich in dem künstlerischen Gegenstand nicht enthalten, wie ein Teil in einem Ganzen; denn der künstlerische Gegenstand „besteht“ im strengen Wortsinn nicht aus Materialstücken, sondern aus Wirkungsfaktoren in Beziehung auf ein allgemeines ästhetisches Subjekt. Die Materialstücke sind nur Teile des „im Kunstwerk enthaltenen“ einfachen Wahrnehmungsgegenstandes. Aber das Material fundiert diese Wirkungsfaktoren und gibt überhaupt die unserem Vorstellen notwendige Unterlage. Diese Funktion, Steinen, Worten, Tönen gemeinsam, rechtfertigt allein ihre Gleichsetzung als Material, da doch Worte im übrigen nicht im gleichen Sinne „gegebene“ Sinnesdaten sind wie Steine und Töne. Die Gleichheit der Funktion erlaubt es auch, weiter keinen Unterschied zwischen empfundenen, wahrgenommenen oder in der Erinnerung vergegenwärtigten Sinnesdaten zu machen, denn wenn ich mich an ein Kunstwerk auch nur erinnere, so ist es in dem gleichfalls erinnerungsmäßig gegenwärtigen Material, welches ehemals wahrnehmungsmäßig gegeben war, ebenso fundiert, wie das sonst wahrgenommene Kunstwerk. Das Material ist demnach, wie immer auch ein Kunstwerk gegeben sein mag, als das Fundierende ein integrierendes Moment am künstlerischen Gegenstand, denn ohne diese Fundierung können wir des Gegenstandes in keiner Weise habhaft werden.

Diese Bestimmung trifft nun nicht zu für den Stoff als Sujet, Vorwurf, Gegenstand. Es gibt Künste, in denen von Stoff in diesem Sinne überhaupt nicht die Rede ist. Man kann bei dem reinen Musiker und bei dem Architekten nicht sagen, woher sie denn ihre „Stoffe“ nehmen und doch ist auch in ihren Werken mit einem

Sinnlich-Wahrnehmbaren ein Leben, ein seelischer Inhalt gegeben. Der Stoff ist demnach kein notwendiges Moment an dem künstlerischen Gegenstand: Eine besondere Klasse — eben die rein musikalischen und architektonischen Gegenstände — zeigt den seelischen Gehalt unmittelbar an das sinnliche Material und seinen Zusammenhang gebunden. Der Stoff erscheint demnach als ein besonderes Mittelglied oder noch besser Bindeglied zwischen dem Material und dem Gehalt, dem Alleräußersten und Allerinnersten.

Wir suchen dies nun näher zu bestimmen. Musik, Architektur sind die „der Welt der Dinge" abgewandten Künste. In ihren ästhetischen Gegenständen haben „Vorstellungen von Dingen" keinen Raum und die subtilste Verfeinerung des seelischen Gehaltes geschieht ohne deren Hilfe. Anders in der Plastik, Malerei und der Dichtkunst. Hier scheint der seelische Gehalt erst auf dem Umwege über die „Dinge" zu uns zu gelangen. Das sinnliche Material gibt den seelischen Gehalt sozusagen nicht von selbst, er erweckt in uns „Vorstellungen". So tun es auf ihre Art die Lautkörper der Worte, so auch Formen und Farben. Diese Vorstellungen scheinen für das Seelische eine Art Vehikel zu sein. Und diese Eigenart ist bedeutsam. Sie war für die aristotelische Poetik bestimmend, die Kunst überhaupt als ein Nachahmen und Nachbilden der Außenwelt in den verschiedenen Mitteln solcher „Nachahmung" zu charakterisieren, und liegt auch jetzt noch häufig genug einer Scheidung von darstellenden Künsten und Stimmungkünsten zugrunde. Was nun als ein „Dingliches" als „Vorstellungen" seine vorläufige Bezeichnung gefunden hat und als ein Bindeglied zwischen Material und seelischen Gehalt anzusehen ist, scheint offenbar der Stoff zu sein, der im Kunstwerk „verarbeitet" ist. Er ist als der dingliche Träger der seelischen Inhalte anzusehen, und es ergeben sich die Fragen: 1. Was ist es, was hier allgemein als Dingliches umschrieben wurde? 2. Wie ist der Stoff der Träger des seelischen Inhalts?

Das Dingliche ist hier in einem erweiterten Sinne zu fassen. Es begreift sowohl Mensch als Tier in sich, auch Geister und jede Art von Beseeltem und Unbeseeltem. Ding soll hier nur soviel besagen, daß es sich um Einheiten handelt, deren Typus das durch den Zusammenhang der Erfahrung und eine bestimmte Weise der Auffassung gewordene „Ding" bildet, Einheiten also, die über das jeweils von ihnen wirklich im Bewußtsein gegebene hinausgehen und eine Existenz über der Einzelerscheinung in Anspruch nehmen.

Es sind also Einheiten, die sich als das Korrelat analoger Akte darstellen, wie wir sie erleben, wenn wir auf Dinge im eigentlichen Sinne gerichtet sind und doch nur eine ihrer Erscheinungen wahrhaft gegenwärtig ist. So liegt ihre Charakteristik durchaus im Phänomenologischen. Und es wäre besser, das Wort „Dinge“ zu vermeiden und ein anderes an seine Stelle zu setzen. Was gemeint ist, ist dies: Worte haben Bedeutungen, ein menschenähnlich geformter Steinblock bedeutet eine Menschenform, eine gemalte Ansicht eines Hauses bedeutet ein Haus. So können Daten als Zeichen aufgefaßt werden und was sie im strengen Wortsinn „bedeuten“, hat hier als ein Dingliches seine vorläufige Bezeichnung gefunden. Das Gemeinsame ist, daß das Bedeutete nicht gegenwärtig ist, vielmehr in besonderen, bedeutungverleihenden Akten, einer besonderen Gattung der symbolischen, erfaßt werden muß. In der Musik höre ich Töne und finde in ihnen und ihren Zusammenfügungen ein Leben, in der Architektur sehe ich Formen und finde in ihnen und ihren Systemen ein Leben, in der Dichtkunst höre ich Lautkomplexe, erfasse ihre Bedeutungen und finde erst in dieser Einheit ein Leben, in der Malerei und Plastik „sehe“ ich Farbenkomplexe und Umrisse, erfasse sie als Abbilder von „Dingen“ und finde in dieser Einheit erst ein Leben. Das Fehlen dieser bedeutungverleihenden Akte im ästhetischen Genuß bei Musik und Architektur ist die phänomenologisch gewendete Charakteristik ihrer Stofflosigkeit.

Der Stoff nun, wie ihn die Ästhetik versteht, ist zumeist ein Zusammenhang solcher „Dinge“: Menschen und Menschenschicksale, Vorfälle und Ereignisse persönlichen oder geschichtlichen Lebens, oder auch nur ein Zusammensein empirischer Dinge. Wir betrachten einen verwickelteren Fall. Der Stoff des Dramatikers ist beispielsweise ein „großes Konvolut von allerhand historischem Material“.[1] Als solches besitzt es meistens eine Form: Der Historiker hat die notwendigsten Verknüpfungen daran bereits vollzogen und was der Dichter hier als Stoff verarbeitet, ist zumeist doch nicht bloßer Stoff, sondern bereits ein Geformtes. Und selbst, wenn man diese historische Formung als eine dem Dichter gleichgültige nicht gelten läßt — auch dann hat das Material schon seine Form. Und zwar in doppelter Hinsicht. Es kann nur als eine Aufeinanderfolge, als ein irgendwie Geordnetes aufgefaßt werden und muß in einem

[1] Vischer, Das Schöne und die Kunst S. 63.

anderen — seien es Vorstellungen oder Begriffe oder sonst einem repräsentativ Fungierendem — gegeben sein. Von jener primären Ordnung des Stoffes wollen wir hier nicht weiter sprechen. Man kann sie von anderem Gesichtspunkt aus in den Begriff des historischen Stoffes hineinnehmen, wenn nämlich die Aufeinanderfolge der Begebenheiten den Stoff als einen besonderen individuell bestimmten erst herausstellt.[1])

Von dem Gegebensein in einem anderen, der notwendigen Repräsentation, gilt in jedem Fall, daß es als ein Wechselndes, Veränderliches von dem historischen Stoff geschieden werden muß. Wie aber ist dies anders als durch Abstraktion möglich? Es können die Repräsentanten geändert, aber es kann nicht auf sie verzichtet werden. Unser Denken bedarf dieser Vermittler zwischen sich und den Gegenständen. Der strenge Begriff des Stoffes, auch des historischen, ist demnach eine Abstraktion, eine der gedanklichen Verarbeitung der Wirklichkeiten notwendige und als solche auch eine Kategorie der Geisteswissenschaften überhaupt. — Ob nun freilich Literatur- und Kunstgeschichte diesen Stoffbegriff in seiner Reinheit festhält, ist eine Frage, die hier nicht zur Diskussion steht. Sie dürfte aber, wenn sie von „demselben" Stoff in verschiedenen Formen redet, füglich nicht über die hier gezogene Grenze hinausgehen und etwa eine vom Dichter verwendete besondere Überlieferung historischer Tatsachen als den Stoff ansehen, der in verschiedenen Formen bearbeitet wird. Was hier als Stoff „derselbe" bleibt, ist das eben von uns Bestimmte, was sich ändert, ist der Zusammenhang der Repräsentanten und gehört zur „Form". Und bei ihr wird es nun freilich die Regel sein, daß sie starker Änderungen bedarf. Jetzt geschieht die Umformung des Stoffes die man als Bereicherung, Vertiefung, Erhöhung von dem Dichter fordert und die die Literaturgeschichte durch Vergleichung des Kunstwerks mit den historischen Quellen im einzelnen festzustellen sucht. Der Stoff entfaltet sich zu neuen Formen und dies in doppelter Hinsicht: es ändert sich der Zeichenzusammenhang und es ändert sich innerhalb jener durch die dem historischen Stoff innewohnende primäre Ordnung gezogenen Grenzen die Anordnung seiner einzelnen Teile, der Glieder der Begebenheit. Wonach aber bestimmt sich nun letzten Endes diese Umgestaltung? Offenbar wird Richtung und Maß derselben nach der dem Stoff im künst-

[1]) Vgl. Simmel, Probleme der Geschichtsphilosophie 2. Aufl. S. 74f.

lerischen Ganzen erwachsenden Aufgabe, Träger eines seelischen Inhalts zu sein, bemessen. Und so sind wir zur Beantwortung der zweiten Frage genötigt: Was heißt es, der Stoff sei Träger eines seelischen Inhalts? Welche Relation ist damit gegeben?

Diese Beziehung hat nichts zu tun mit der von Träger und Merkmale. Der seelische Gehalt, der in einem Stoff zu liegen scheint, ist nicht ein Merkmal des Stoffes, denn der Stoff wird durch den Gehalt nicht näher bestimmt oder vervollständigt wie ein Ton durch das Merkmal der Tonhöhe.[1]) Es liegt vielmehr in dem Stoff ein eigenes Leben, so wie im Symbol das Symbolisierte liegt. „Der Stoff, als Süjet genommen", so heißt es bei VISCHER,[2]) „bringt ja einen Inhalt mit sich. Wir finden in dem äußerlich Gegebenen, Faktischen einen Sinn, wirksame Ideen, Kräfte, einen Lebensgehalt. Die Geschichte von „Egmont" ist mit ihren Ereignissen der Gegenstand, das Süjet von GOETHES Drama. Ihre innere Bedeutung bilden aber die freien Regungen einer Nation gegen Despotismus". Alles dies nun „liegt" in dem Stoff — wenn wir es darin sehen, d. h. wenn sich in die Auffassungsakte, weitere symbolische Akte und zwar solche der Einfühlung einbauen.

Der Stoff ist demnach Träger eines Lebensgehaltes, wenn er als Einfühlungssymbol aufgefaßt wird. Und die Entscheidung des Künstlers, welche Form dem Stoff angemessen, Erwägungen, ob er als Epos oder Drama, als Tragödie oder Schauspiel zu behandeln sei, richten sich letzten Endes nicht nach dem Stoff an sich, sondern nach dem in ihm liegenden, d. h. in ihn eingefühlten Lebensgehalt. Einen Stoff daraufhin ansehen, heißt die in ihm schlummernden, künstlerischen Motive herausfühlen. In diesem Sinne schreibt GOETHE an SCHILLER [3]), daß er einige tragische und epische Gegenstände zu motivieren versuche und indem Auswahl, Bereicherung und Beschränkung des Stoffes von seiner Motivierung abhängt, meint GOETHE, daß der Stoff „nur durch Motive zur inneren Organisation komme."

Ein Lebensgefühl also ist es, das in seiner Breite und Tiefe, den Künstler zur Gestaltung drängt. Aber es ist kein willkürlich in den Stoff Hineingetragenes, keine beliebige der Gunst oder Ungunst des Augenblicks zu verdankende Interpretation, es wird ebensosehr von der besonderen Natur des Stoffes als der Persönlichkeit

---

[1]) LIPPS, Leitfaden d. Ps. 2. A. S. 149.
[2]) VISCHER, Das Schöne und die Kunst S. 63.
[3]) GOETHE, Briefwechsel No. 392 vom 23. XII. 1797, No. 367 vom 14. X. 1797.

Verhältnis des Stoffes zu den einzelnen Künsten und dem Charakter der Objektivität tiefe und noch ungelöste Probleme. NIETZSCHES tiefsinnige Unterscheidung apollinischer und dionysischer Kunst, ihre Orientierung an der Plastik einerseits und der Musik andererseits, ihre über die einzelnen Kunstgattungen hinaus in das dunkle Gebiet der psychologischen Beschreibung verschiedener Stile übergreifende Geltung, steht zu diesen die Bedeutung des Stoffes betreffenden Fragen in Beziehung. Und vielleicht ist es gestattet, in einigen Andeutungen das Aussichtsreiche dieses Gesichtspunktes zu zeigen.

Der Stoff als ein Dingliches verleiht dem betreffenden Kunstwerk einen eigentümlichen Charakter und die Dynamik der Dingvorstellungen bestimmt zu einem Teil den Stil des Kunstwerks Man spricht von einem musikalischen Stil in der Malerei und Plastik oder in der Lyrik — man denke an die Plastik RODINS, die Bilder von RENOIR, die Hymnen von NOVALIS. Man meint einen eigentümlichen Gesamtcharakter des ästhetischen Erlebnisses und läßt sich dieses Gefühl durch die billige Weisheit, es gäbe in der Welt des Sichtbaren kein Musikalisches, nicht rauben. Analysiert man den Tatbestand, so findet man, daß der ohne Absicht und Ziel entstandene Sprachgebrauch kein übler Psychologe war. In solchen Kunstwerken findet man eine eigentümliche Blässe der Dingvorstellung — „bei RODIN“, so heißt es, „erkennt man kaum, was es eigentlich sein soll“ — und erlebt doch, wenn die richtige Einstellung gefunden ist, den Akt der Beseelung in unverminderter Kraft und instinktartiger Sicherheit. Dies ist nun in der Tat eine Struktur des ästhetischen Gegenstandes, die in dem Zurücktreten des Dinglichen der Welt des Musikalischen näher steht, als etwa die klare, wie man sagt „epische“ Gegenständlichkeit Polykletischer Gestalten. Und gälte es nun die eigentümliche Geltung des Dinglichen zu erklären, so käme man zu der Analyse der betreffenden künstlerischen Gegenstände und man spräche von der Behandlung des Materials, der Durchbildung menschlicher Formen in dem Stein u. a. m. So führt die Betrachtung unter diesem Gesichtspunkt die ästhetische Forschung bis in die feinsten Verzweigungen ihrer äußerst differenzierten Probleme. Sie ermöglicht eine Darstellung von Einsichten, die, ihres persönlichen Ursprungs wegen, oft nur als Eindrücke mitgeteilt, einer Systematisierung und Vergleichung mit anderen widerstanden. Je persönlicher aber das Material der Forschung ist, um so wichtiger erscheint es, die begriffliche

Sonderung klar und scharf durchzuführen. Nur so ist eine Grundlage fruchtbarer ästhetischer Diskussion zu schaffen.

Während also eine irrtümliche Grundauffassung des Verhältnisses von Sinnlichem und Seelischem eine verwirrende Gleichsetzung von Lebensgehalt und Stoff beförderte, bemerken wir nunmehr, daß eine auf dem Grund psychologischer Analyse gewonnene Bestimmung der Begriffe eine andere Gruppierung ergibt. Der Stoff, als ein notwendiger Hilfsbegriff in der Erkenntnis des künstlerischen Gegenstandes, umfaßt Elemente, die in den Bereich des symbolischen Formbegriffs der Einfühlung fallen und zu dem Inhalt des Kunstwerks in ausgesprochenem, klar erfaßten Gegensatz stehen. Wie bestimmt sich von hier aus seine Entgegensetzung: die Form?

Zunächst gilt auch für sie, was zur Unterscheidung von Inhalt und Stoff diente; da nach der Verwendung der Begriffe von Form und Stoff die Form als ein Bleibendes gedacht werden kann bei einem sich ändernden Stoff und umgekehrt, so haben wir es mit einer selbständigeren Einheit zu tun, als sie in dem Begriffspaar Form und Inhalt gedacht wird. Auch ist in bezug auf den hier behandelten Formbegriff ohne weiteres klar, daß er sich mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlung nicht deckt, denn seine Entgegensetzung, der Stoff, hat in ihm seine Stelle gefunden. Er ordnet sich also entweder ebenfalls dem symbolischen Formbegriff unter, so daß dieser das Begriffspaar Form und Stoff umspannt, oder aber er fällt überhaupt ganz außerhalb seiner Sphäre.

Hier ist nun vor allem darauf hinzuweisen, daß der den Stoff entgegengesetzte Formbegriff zwei verschiedene Bedeutungen[1]) in sich verbirgt, von denen jede ihr eigenes Recht besitzt und jede der anderen nichts hinzufügt und nichts wegnimmt. Ihre Verwechslung aber ist dem Umstand zuzuschreiben, daß sich die ästhetische Begriffsbildung mit der sich unmittelbar darbietenden Zerlegung einer Einheit in Form und ihr Entgegengesetztes begnügt und nun unter Form die verschiedensten Dinge begreift. Jeder dieser Formbegriffe steht zu dem Stoff in einer besonderen Beziehung. Es gilt, beide auseinanderzuhalten. Wir knüpfen an bereits Gesagtes an.

Jeder historische Stoff, so sagten wir S. 33, trägt eine gewisse Ordnung als ein konstituierendes, ihm durchaus wesentliches Moment

---

[1]) Herr Dr. Alois Fischer machte mich auf diese Eigentümlichkeit aufmerksam.

seiner Eigenart in sich. Diese Ordnung läßt sich nicht gut als Form dem Stoff entgegensetzen, weil der Stoff in jedem Falle erst durch diese gewissermaßen primäre Ordnung das ist, was er ist: eine Kette von Ereignissen, ein historischer Stoff. Es gibt in der Welt des Historischen nicht wie in der der Naturwissenschaften sogenannte letzte Elemente, deren wechselnde Bindung und Lösung, deren Zusammentreffen und Auseinanderstreben ein Ereignis formt, wie sich etwa in einer Salzlösung Salzkristalle bilden. Was die Geschichte als ein Letztes d. h. als bloßen Stoff anerkennt, hat als ein in der Zeit Bestimmtes bereits eine Ordnung und nur als so Geordnetes hat der Stoff historische Geltung. Darüber hinaus aber läßt sich nun freilich an jedem historischen Stoff eine Ordnung und Fügung der einzelnen Glieder einer Begebenheit oder einer Folge von solchen unterscheiden, die als ein innerhalb jener primären Ordnung Veränderliches, als ein „Äußeres", in jedem Sinne als Formung des Stoffes zu gelten hat. Sie ist ein Ziel der poetischen Gestaltung und die Goethesche „Organisation des Stoffes" erstreckt sich zu einem guten Teil auf diese Formung des Stoffes, wie sie im übrigen auch der Maler und Bildhauer vollzieht, wenn er, der nur einen Moment darstellen kann, aus der Reihe der Begebenheiten auswählt, was seinen Zwecken am meisten entspricht. Und bei beiden geschieht diese Formung unter Rücksicht auf das in den Stoff eingefühlte und durch die Darstellung auszudrückende Leben. Im übrigen gestaltet der Historiker, wenn er „darstellt", seinen Stoff in analoger Weise — sei dies nun eine ganze Geschichtsperiode oder eine einzelne Schlacht oder auch nur der „historische" Moment einer verhängnisvollen Unterschrift.

Diese Formung besteht, wie ersichtlich, in einer Ordnung der den Stoff jeweils konstituierenden und bis zu einem gewissen Grade bereits geordneten Einzelglieder einer Begebenheit, die man ja, wenn man so will, als ihre Elemente bezeichnen kann. Ein Stoff hat seine Form, besagt hier lediglich, daß ein gewisser Zusammenhang der Teile besteht, ein geordnetes In-, Nach- und Nebeneinander. In dieser Beziehung von Form und Stoff ist keine irgendwie symbolische Relation verborgen, wie etwa bei dem Begriffspaar Form und Inhalt. Aber dieser Formbegriff ist nun auch nicht der von uns Gesuchte. Wenn wir fragen, was unter Form zu verstehen sei, wenn es heißt, daß ein und derselbe Stoff in verschiedenen Formen, einmal als Drama, ein andermal als Roman oder Ballade behandelt sei, so bedarf es keiner langen Auseinandersetzung darüber, daß hier unter

Form ein anderes gemeint sein muß, als die hier von uns präzisierte Form als Ordnung, Auswahl, Bereicherung und Beschränkung eines Stoffes, einer Reihe von Begebenheiten. Diese Form bietet für Begriffe wie Novelle, Drama und dergleichen keinen Platz. Der von uns gesuchte Formbegriff als Entgegensetzung des Stoffes muß einen anderen Sinn haben. Zu seiner Bestimmung läßt sich ebenfalls an schon Gesagtes anknüpfen. Der Stoff gibt sich, wie wir sahen, nicht unmittelbar. Er ist immer irgendwie vermittelt: in der innersten Natur menschlichen Denkens ist es begründet, daß Gegenstände, um vorstellbar zu werden, ein Etwas brauchen, in dem sie erscheinen. Wir können, so sagten wir, diese Repräsentanten ändern, aber wir können nicht auf sie verzichten. Es sind Sätze und Satzfolgen, oder es ist wie in der eingangs angeführten Anekdote von Kleist, eine Zeichnung oder sonst ein Zusammenhang sinnlicher Daten, die als Zeichen, als ein System von Bedeutungsträgern aufgefaßt, den Stoff vergegenwärtigt, wie er in seiner Eigenart als historischer bestimmt wurde. In dem Zusammenhang der Zeichen ist uns der Stoff „gegeben" und in ihm sieht die ästhetische Begriffsbildung die „Form", die bei ein und demselben Stoff wechseln kann und nach irgendwelchen — hier nicht näher zu untersuchenden — Prinzipien orientiert als Drama, Novelle, Ballade, als Relief, Fresko, Tafelbild bezeichnet wird.

Hier ist, wie ersichtlich, „Form" ein anderes als die Ordnung des Stoffes als Folge von Begebenheiten. Form und Stoff stehen hier in einer symbolischen Relation — freilich nicht in der von Form und Inhalt, sondern in der von Zeichen und Bedeutung. Beide sind — wir haben bereits darauf hingewiesen und führen es nunmehr genauer durch — im unmittelbaren Erleben deutlich zu unterscheiden: die Bedeutung ist nicht, wie der Gehalt an die Form, an das Zeichen gebunden. Es kann jederzeit die im strengen Sinne selbe Bedeutung in einem andern Zeichen gegeben sein. Aber auch hier bestehen gewisse Unterschiede. Wort und Bedeutung verdanken die Innigkeit ihrer Beziehungen lediglich der Übereinkunft und Gewohnheit der sprechenden Menschen. Das Wort kann jederzeit und wird gar oft durch neue Übereinkunft in seiner Bedeutung geändert und es kann ein und derselbe Sinn in verschiedenen Sätzen wiedergegeben werden. Es gibt also zwischen Wort und Bedeutung keine rationale Verbindung und wird eine solche etwa durch Klangmalerei oder ähnliches hineingedeutet, so glaubt das naive Bewußtsein

auch mehr als ein bloßes Wortverständnis zu erleben und die Bezeichnung „Klangmalerei" weist bereits darauf hin, daß hier eine Beziehung gesucht wird, wie sie die Zeichnung und ihre Bedeutung verbindet. Striche und Schatten nämlich, die auf einem Bilde ein Haus bedeuten, tun dies vermöge einer Ähnlichkeit, die zwischen ihrem Bildzusammenhang und einem Haus bestehen. Und diese Ähnlichkeit gibt dem Bedeutungserlebnis eine besondere Färbung. Aber auch diese sachliche Beziehung, mag sie noch so eng sein und sich dem Beschauer unmittelbar darbieten, kann nicht jene eigentümliche, nicht zu beschreibende, sondern nur erlebbare Innigkeit von Form und Inhalt zustande bringen. Es handelt sich eben um verschiedene Relationen: Form und Inhalt ruhen auf der Einfühlung, Form und Stoff auf der Deutung. In dem einen Falle ist es dies, daß die Form ein anderes bedeutet, eine zweidimensionale Zeichnung ein Haus, ein gelber Fleck ein Licht, im anderen, daß die Form nicht ein Seelisches „bedeutet", sondern in sich trägt, so daß es als dessen Verkörperung wirkt, als ein „Gestaltwerden der Idee". So könnte man diesen Formbegriff zum Unterschied von dem der Einfühlung den bedeutungsmäßigen nennen.[1]) Unter Beiseitelassung des Formbegriffs als Ordnung des Stoffes, der, wie gesagt, einer ganz anderen Fragestellung dienen will, läßt sich der Unterschied der beiden symbolischen Formbegriffe folgendermaßen präzisieren. Beide Formbegriffe grenzen ein Äußeres gegen ein Inneres ab. Dieses heißt in dem ersten Fall „der Inhalt", in dem anderen „der Stoff". Beide stehen zu dem Inneren in einer symbolischen Relation, dort die der Einfühlung, hier die der Bedeutung. Der Verschiedenheit der Formbegriffe und der Relation entspricht eine Verschiedenheit der Begriffe von Stoff und Inhalt. Zudem erweist die Analyse eine Kreuzung der Begriffspaare: Der Stoff über-

---

[1]) Wenn Lipps, Ästhetik II S. 62, einen Unterschied macht zwischen den Künsten, bei denen eine Einfühlung „auf Grund der Erfahrung" stattfindet, und jenen, wo unmittelbar in die gegebenen Sinnesdaten (Töne, Farben) ein Leben eingefühlt wird, so meint er den hier in Rede stehenden Unterschied der symbolischen Relationen. Die phänomenologische Aufklärung der Begriffspaare „Form und Stoff" und „Form und Gehalt" erfordert hier die Auseinandersetzung über die zugrunde liegenden Relationen. „Die Erfahrung" gründet eben in der Relation von Zeichen und Bedeutung. Auch wir sprachen oben S. 32f. von „Dingen".

nimmt im Kunstwerk symbolische Funktion. Er gehört zur Form, nämlich zu dem Zusammenhang der Einfühlungssymbole. Von hier aus bestimmt sich der Inhalt als die innerste Zone des Kunstwerks und entwickelt sich der dem Stoff entgegengesetzte Formbegriff als die äußerste Zone.

Damit ist das dritte Begriffspaar gegeben: „Form und Material."

Form und Material.

Form und Material stehen nicht in einer symbolischen Beziehung wie Form und Stoff und Form und Inhalt. Form und Material ist außer ästhetisch betrachtet, was auch sonst als Form und Stoff (gleich Materie) gefaßt wird. Jede Einheit läßt sich in die Zweiheit von Form und Stoff (gleich Material, Materie) zerlegen: jedes Material hat eine Form, jede Form ein Etwas, in welchem es in die Erscheinung tritt: Den Stoff, die Materie, in unserem Gebrauche: das Material. Unserem Denken, Vorstellen, Wahrnehmen und Erinnern, wird die Form ohne ein fundierendes Material nicht faßbar. Was diese Form des Näheren sei, ist eine der Fragen, die von jeher im Zentrum philosophischen Denkens gestanden hat. Sie läßt sich hier nicht im Vorübergehen behandeln. Auch bedarf es dessen nicht. Uns genügt, zu wissen, daß das Begriffspaar, Form und Material, sich im großen und ganzen deckt, mit dem allgemein üblichen, von Form und Stoff (gleich Materie), daß es keinerlei symbolische Relation enthält, und daß die Form, wenn man von den Beziehungen zu „Stoff" und „Inhalt" des Kunstwerks absieht, nichts anderes sagt, als was auch sonst mit diesen Begriffen gemeint ist: Ein in den Verhältnissen und dem Zusammenhang der Teile eines Ganzen begründetes, was als Form des Ganzen anzusehen sei. So zeigt sich, daß der oben (S. 40) besprochene, aber dort abgewiesene Begriff der Ordnung und Formung einer Begebenheit, nichts ist, als der auf ein Spezialgebiet eingeschränkte allgemeine Formbegriff, wie er sich in der Form als Entgegensetzung des Materials findet. Es verhält sich also jene Form zu dem historischen Stoff, wie überhaupt Form zu Material und es ließe sich wohl sagen, daß hier allein das Wort „Form" am Platze sei, als eine Zusammenordnung von Teilen, als eine „Formung" im echten Sinne des Wortes. In dem Verhältnis von Form und Stoff (= Gegenstand) und Form und Inhalt (= Gehalt) findet sich nichts von dieser Beziehung, die

das Wesentliche des allgemein üblichen Formbegriffs ausmacht: Es wird weder der Stoff noch der Inhalt „geformt", wie etwa der Ton vom Töpfer geformt wird. Wenn nun doch mit gutem Sinn in beiden Fällen die Redeweise von einer Form festgehalten wird, so geschieht es, weil sich jene symbolischen Formbegriffe mit dem gewöhnlichen Begriff der Form als Formung eines Materials kreuzen und kreuzen müssen. Denn, wie wir bereits ausführten, bedarf einerseits die Form als Entgegensetzung des Inhalts und die Form als Entgegensetzung des Stoffs, der Zusammenhang also der Einfühlungs- und der Bedeutungssymbole, eines Materials, in welchem es fundiert ist, und ist andererseits für ein Kunstwerk nur jene Formung des Materials nützlich und wesentlich, welche die symbolische Funktion erfüllt ein bestimmtes Leben in sich zu tragen. So sehr das nun in erster Linie Sache einer entsprechenden symbolischen Auffassung ist, dieses Leben in einem Objekt, einem Gegebenen zu finden, so ist es doch nicht Willkür, wann und wie dies geschieht. Das Material als solches kann nur Veranlassung geben zur Beseelung des Materials. Und es ist noch die Frage, inwieweit dies ohne die Form des Materials möglich ist. Was aber nicht von dem Material ausgeht, kann nur seiner Form entspringen, denn über diese Zweiheit von Material und seiner Formung ist im Objekt zunächst nichts gegeben. So ist die Form, in welcher das Material da ist, für Richtung und Ziel der symbolischen Auffassungen, durch die allein aus einem Gegebenen ein ästhetischer Gegenstand entwickelt werden kann, geradezu entscheidend.

Hier ist der Punkt bezeichnet, in welchem sich die verschiedenen Begriffe der Form kreuzen und der eigentlich ästhetische Formbegriff entsteht.

Der ästhetische Formbegriff.

Alle Form beruht in einer Anordnung von Teilen. So ist es in jedem Fall auch mit der Form im Kunstwerk: die dem Inhalt und dem Stoff entgegengesetzten Begriffe der Form meinen bestimmte, d. h. zur Erfüllung der ihnen zugewiesenen symbolischen Funktionen taugliche Anordnungen des Materials. Wie immer man die in den ästhetischen und literatur- oder kunstgeschichtlichen Untersuchungen umlaufenden Formtypen bestimmen mag, immer kommt eine Formung des Materials dabei in Frage. Dieses selbst kann freilich in verschiedener Weise für die Formtypen bestimmend sein. Spricht man von einer „Bronze" als eigentümlicher plastischer

Form, so macht man für diese Form das Material und die mit ihm gegebenen Möglichkeiten der Formung in hohem Maße verantwortlich, spricht man von einem „Relief“, so sieht man von einem bestimmten Material zunächst ab, meint aber doch in jedem Fall die bestimmte Formung eines solchen. Denn ohne Material kann eine Form für uns überhaupt nicht in Erscheinung treten. Das Problem ist: wonach unter dem unabsehbaren Reichtum der Formungen eine Gruppierung und Sonderung in ästhetisch gültige Typen zu erfolgen hat, was für die Bestimmung und Abgrenzung wesentlich ist, was als außerästhetisch nicht in Betracht kommt. Nicht jede Form eines Materials ist für eine ästhetische Analyse wertvoll. Sie muß in sich die Bestimmungen des ästhetischen Formbegriffs vereinigen: muß in einer bestimmten Anordnung des Materials gründen und muß die nach der Natur des Kunstwerks geforderten symbolischen Funktionen erfüllen. Da die Formung des Materials im Kunstwerk unter der ständigen Berücksichtigung der eigentümlichen Aufgaben der Gestaltung eines inneren Lebens geschieht, so hat auch die Ästhetik danach ihre Formbegriffe zu orientieren. Für sie gibt es im Kunstwerk keine Vereinheitlichung des Materials, deren letzte Instanz nicht in dem inneren Leben dieses Kunstwerks zu suchen sei. Es entscheidet nicht ein äußerliches Einheitsprinzip oder äußere Regelmäßigkeit, sondern was Dilthey einmal zutreffend „den ästhetischen Eindruckspunkt“ genannt hat.

Überblickt man aber die Mannigfaltigkeit der bei Klassifizierung von Kunstwerken üblichen Formtypen, so wird man selten genug diese Gesichtspunkte in der ihnen zukommenden entscheidenden Geltung berücksichtigt finden.

Oft ist man in der Bestimmung von Formen rein äußerlich vorgegangen, hat beispielsweise nach gebundener und ungebundener Rede, nach dialogischer und monologischer Gestaltung der Rede Typen gesondert und hat so die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen gruppiert. Vielleicht gibt es Fragestellungen, denen dies Genüge tut. Ästhetisch sind sie jedenfalls nicht, denn sie beachten nicht die der Materialform durchaus wesentliche symbolische Funktion, Träger eines eingefühlten Lebens zu sein. Man hat die mangelnde Beziehung solcher Formtypen zu dem eigentlichen Wesen der Kunstwerke recht gut herausgefühlt und sie als „äußere Form“ oder als ein „nur Formales“ von einer „inneren Form“ unterschieden. Das aber hiermit mehr einer Verlegenheit als einer Erkenntnis Ausdruck gegeben wurde, ist klar. Was heißt eine „innere Form“? Die

Wahrheit ist doch, daß eine außerästhetische Ordnung der sinnlichen Mannigfaltigkeit ästhetische Bedeutung zugeschrieben und eine Aufgabe zugeteilt werden soll, die sie nicht erfüllen kann. Solche Formtypen sind für die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Wirklichkeit, wie alte Futterale, deren Inhalte längst verloren sind.

Die kunstgeschichtliche Forschung, wenn sie von den verschiedenen Kunstformen spricht, in denen ein und derselbe Stoff behandelt sei, muß in jedem Fall die Formung des Materials als einen Zusammenhang von Zeichen beachten. Und da das Zeichensein des geformten Materials nur unter Voraussetzung einer Apperzeption möglich ist, müßte sie ihre Formtypen letzten Endes psychologisch zu orientieren und zu begründen suchen. Ob sie dann weiterhin den Stoff als ein Mittelding ansieht und seine Beziehung zu dem Inhalt berücksichtigt, ist eine Frage für sich. Wir haben hier nicht eine Theorie der kunstgeschichtlichen Erkenntnis zu geben. In der Ästhetik aber wäre dieser Formbegriff unzureichend. Ihr Interesse gilt niemals dem Stoff, immer dem ästhetischen Gegenstand, der sinnlich-seelischen Einheit. Ihre Frage lautet: Welcher Form des Materials ist es zu verdanken, daß bei Voraussetzung einer psychologisch bestimmten und ev. historisch näher charakterisierten ästhetischen Apperzeption gerade dieser und kein anderer ästhetischer Gegenstand als Korrelat des Erlebens zustande kommt.

Sie kann ihre Formtypen daher nicht anders, als in steter Berücksichtigung der möglichen Apperzeptionsweisen bilden und muß Unterscheidendes und Gemeinsames lediglich nach den bei der ästhetischen Aufnahme der Kunstwerke aufweisbaren Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der Verlaufsform der betreffenden ästhetischen Apperzeption festzustellen suchen. Wie dies im einzelnen etwa zu geschehen hat, soll im folgenden Abschnitt für die Begriffe der dramatischen, epischen und lyrischen Dichtung aus der Phänomenologie des Wortverständnisses entwickelt werden.

Im übrigen scheint es keiner besonderen Auseinandersetzungen mehr zu bedürfen, um einzusehen, daß nur ein von innerem Leben Erfülltes im ästhetischen Sinne Form ist. Spricht man von dem künstlerischen Formenschatz einer Zeit, so meint man jedenfalls die ein inneres Leben ausdrückenden Gestaltungen eines Materials. Die Formensprache einer Zeit ist ein vielfach ineinander gewobenes System von Zeichen und die Entwicklung des geistigen Lebens ist zu einem guten Teil der immer neuen und reichen Ausgestaltung dieser Zusammenhänge gewidmet. Die Kunst ist hier, wie jede

andere Produktion, empfangend und mitschaffend beteiligt. In dem regen Um- und Neubilden, in der Schnelligkeit und Unmittelbarkeit, der Belebung dieser Zusammenhänge von Formen und Bedeutungen, Formen und innerem Leben offenbaren sich die produktiven Kräfte eines Zeitalters in ihrem weitesten Umfang, ihrer freiesten Wirkung. Hier sind Schaffende und Genießende in gleichem Sinne, nur in verschiedenem Maße empfangend und gebend. So wird die Formensprache eine Verkörperung des Lebensgefühls einer Zeit und in dem Wirken dieser Zusammenhänge ist es begründet, daß auf einem DÜRERschen Holzschnitt, einem Gemälde von RAPHAEL oder REMBRANDT, einem pompejanischen Wandgemälde, einem japanischen Farbendruck, Mensch, Tier, Landschaft und Gebäude jenen innigen Zusammenhang der Erscheinung aufweist, der als ein eigener Rhythmus das Ganze durchzieht und zu einer „Welt" gestaltet. Hier ist die Geltung jeder Einzelheit durch die Gesamtheit bestimmt: Alles ist Form, denn alles hat Inhalt, Leben, Rhythmus.

Alle Form ist daher in bezug auf das innere Leben Darstellungsform, und darin scheint der innerste Kern des ästhetisch allein geltenden Formbegriffs eingeschlossen. Man mag die Mannigfaltigkeit des Materials verschiedentlich zusammenordnen können und diese Formtypen mögen vielleicht bestimmten Erkenntnisinteressen dienen — die Ästhetik wenn sie Einzelanalysen von Kunstwerken vorarbeiten will, muß die Form als Darstellungsform zu begreifen suchen und muß die Gesichtspunkte aufzeigen, unter denen eine Analyse zu erfolgen hat.

Hier ist nun vor allem wichtig, das Wesen des in der Kunst Dargestellten als ein ewig sich änderndes zu begreifen. Es ist falsch, zu meinen, das in der Kunst Dargestellte sei ein Unveränderliches und Unverändertes. Wäre dem so, dann freilich gebe es auch einen festen Kanon der Darstellungsmittel. Aber dieser naive Realismus, der Welt und Menschen als unveränderliche Größen ansieht, die dem Wechsel der Zeiten endgültig enthoben, als ewig sich gleichbleibende Aufgabe der Darstellung, dem Künstler vorzuschweben haben, hält einer psychologischen Analyse des Vorgangs ästhetischen Genießens ebensowenig Stand, wie die Aristotelische Auffassung der Kunst als einer Nachahmung der Natur. Auch genügt die flüchtigste historische Orientierung, das Unhaltbare dieser Anschauung zu zeigen. Kunst wäre im übrigen die langweiligste Sache von der Welt und würde gar bald ihren Vorrang im geistigen Leben einer Zeit einbüßen, wäre sie nicht in allem und jedem, wie eben alle geistigen

Werte, beständiger Um- und Neubildung unterworfen. Soll die Ästhetik das Darstellungsproblem in Angriff nehmen, muß sie ein für allemal diesen naiven Realismus überwinden.

Dritter Abschnitt.

Über das künstlerische Darstellungsproblem.

Spricht man in der Kunst von Darstellung und Dargestelltem, so betrachtet man ein Kunstwerk von der Seite des produzierenden Künstlers. Der Genießende setzt ganz allgemein voraus, daß sein ästhetisches Erlebnis, also, was er in das „Kunstwerk" einfühlt, in dem der Apperzeption gebotenen symbolischen Zeichenzusammen- „dargestellt" werden sollte, ja er neigt wohl direkt zu der Annahme, das sein Erlebnis dem des Künstlers bei der Produktion entspreche: die von ihm eingefühlte Welt, die Leidenschaft, die Seelengröße eines Helden u. s. w. habe der Künstler, so heißt es, darstellen wollen. Ob sich dies nun wirklich so verhält, ist eine Frage für sich und mag recht oft bezweifelt werden, kann sogar als ganz unzutreffend mit gewichtigen Gründen bestritten werden. Genug daß diese Deutung sich mit selbstverständlicher Unmittelbarkeit anbietet; das Eingefühlte ist von der anderen Seite aus gesehen das „Dargestellte". Dies gibt der Rede von Darstellung und Dargestelltem in der Kunst ihre allgemeine Bedeutung. Der künstlerische Gegenstand ist demzufolge der Zusammenhang der Darstellungsmittel, der ästhetische das Dargestellte: in beiden ist ein allgemeines ästhetisch-apperzipierendes Subjekt, das sie allererst zu dem macht, was sie sind, mitgedacht.

Man weiß nun, daß Kunstwerke auf verschiedene Menschen gar verschieden wirken, daß also der Prozeß der ästhetischen Aufnahme verschiedene Formen annehmen und demgemäß auch das „was dargestellt" wird, einigermaßen dem Wechsel persönlicher Auffassung unterliegt. Bei Werken der bildenden Kunst, wo der Prozeß der ästhetischen Aufnahme, der jeweils stattfindenden Einfühlung, im Genießenden ohne jede Manifestation nach außen, sozusagen ganz im Inneren verläuft, fehlt einigermaßen die Möglichkeit, die Verschiedenheiten der Auffassungen irgendwie zu präzisieren. Man kann das eingefühlte Leben nur grob und unvollkommen in

Worten und Vergleichen umschreiben und es erscheint eine Verständigung über zwei verschiedene Formen des Genießens erschwert. Anders in der Musik und in der Dichtkunst. Hier offenbart sich der Prozeß der ästhetischen Aufnahme, also des ästhetischen Erlebnisses auf das Deutlichste. Dramen werden aufgeführt, Gedichte und Erzählungen vorgelesen, Lieder gesungen, Quartette gespielt, Sinfonien dirigiert. Der Vortrag ist eine Manifestation des eigenen ästhetischen Erlebens, der Aufnahme des Kunstwerks und in seinen Verschiedenheiten spiegeln sich die der ästhetischen Auffassnng eines gegebenen symbolischen Zeichenzusammenhangs, des künstlerischen Gegenstandes. Hier begegent man deshalb auch Auseinandersetzungen über „richtige" und „falsche" Auffassung. Es gibt, wie man sagt, eine „willkürliche" und eine „sachliche" begründete, d. h. „richtige" Auffassung. Man streitet darüber und sucht in dem vorliegenden Zeichenzusammenhang, dem künstlerischen Gegenstand die Momente aufzuzeigen, die für diese oder jene Auffassung sprechen und eine andere abweisen. Alle dem liegt der Glaube zu Grunde, daß allgemein wirksame Zusammenhänge zwischen dem aufnehmenden Subjekt und den symbolischen Zusammenhängen bestehen, die es nicht nur erlauben, sondern erfordern, gerade dies und nicht ein anderes in sie einzufühlen oder — von der anderen Seite gesehen — dies und nichts anderes als das „eigentlich" Dargestellte anzusehen, als das, was der Dichter „sagen", was er ausdrücknn wollte, oder, wenn man vorsichtiger und durch mancherlei Erfahrung auf diesem Gebiet gewitzigt ist, zum mindesten das, was die Zeichenzusammenhänge — soweit allgemeine Symbolbeziehungen als geltend und wirksam anzunehmen sind — wirklch „ausdrücken" oder „darstellen". Und auf diesem Wege weiterschreitend gelangt man dazu, die eigentlich künstlerische Leistung bei der Produktion in einer Gestaltung des Zeichenzusammenhangs zu sehen, die jede Willkür der Auffassung ausscheidet — ein Ziel, dem man sich mehr oder minder annähern, das man aber nie erreichen kann, denn die Wirkung der Zeichenzusammenhänge hängt von der allgemeinen geistigen Konvention der Kultur ab, deren Geltung oder Ausschluß nicht im Belieben des einzelnen Künstlers liegt.

So werden die Meinungen über das, was eigentlich „dargestellt" sei, einigermaßen auseinandergehen und dies kann ja wohl an der mangelhaften, künstlerischen Gestaltung liegen, die es nicht verstanden hat, „eindeutige" Zeichenzusammenhänge zu schaffen. Es

kann aber auch an der Persönlichkeit der Genießenden liegen: der eine, so heißt es, „sucht“ etwas anderes in dem Kunstwerk als der andere und je nachdem verschiebt sich der Schwerpunkt seiner ästhetischen Apperzeption: dieser haftet am Dinglichen, d. h. einer einfachen Sachlichkeit, jenem sind alle Dinge nur zufällige Verkleidungen ganz besonders differenzierter seelischer Werte, ein dritter sucht nach allgemeinen Lebenswahrheiten und ethischen, „menschlich-bedeutungsvollen“ Werten, ein vierter schiebt derlei bei Seite, ihn reizt nur ein allgemeiner Rhythmus der Erscheinung — und je nachdem verschiebt sich — obgleich alles dies eingefühlt sein kann und durchaus im Bereiche ästhetischen Erlebens gelegen ist, — Darstellung und Dargestelltes, werden durch das an sich einheitliche Ganze, welches wir „das Kunstwerk“ nennen, verschiedene Schnitte gemacht, die es sozusagen in verschiedene Hälften teilen. So wollen, um durch ein Beispiel Gesagtes zu veranschaulichen, die zierlichen Bronzegruppen eines Rokoko-Brünnchens mit seinen vielen feinen Wasserstrahlen wie sie an jeder möglichen und unmöglichen Stelle aus dem Stein in silberner Helligkeit hervorsprudeln, anders gesehen sein als eine antike Bronze, wie der ruhende Hermes des Neapler Museums. Hier ist die Figur und ihr inneres Leben das Ziel des ästhetischen Genusses, dort sind die Figuren ein Glied in einem Ganzen, dessen Eigenart zunächst einmal nicht an das besondere Leben des menschlichen Körpers gebunden, sondern eben in dem Brunnen selbst gelegen ist, in den Rundungen der Steine, der Form des Beckens, dem Spiel des Wassers, den Bronzegruppen u. a. m. Was ist nun „dargestellt“? Wem die Welt des Rokoko „fremd“ ist, wie man es auszudrücken pflegt, wem die hier gebildeten Zeichenzusammenhänge nicht geläufig sind, weil er an der Konvention, auf der sie beruhen, keinen Anteil hat, der wird diese Welt nicht so ohne weiterers erfassen, ihm mißlingt die Synthese, er kann des „eigentlichen“ ästhetischen Eindruckspunktes nicht habhaft werden, ihm bleibt das Kunstwerk, das einem anderen sein feines Geheimnis verrät, „stumm“, oder er sucht ein anderes Leben darin und vermißt dementsprechend dessen adäquate Darstellung, dessen restlose Versinnlichung.

So scheint, um die hier angeregten Fragen noch etwas weiter zu führen, die eigentliche Virtuosität des Kunstgenusses in der Ausbildung der Fähigkeit der Anpassung und des Herausfühlens des „eigentlich“ Dargestellten zu beruhen. Weshalb denn auch der produktive Künstler von geschlossener Eigenart nicht

der beste Kritiker zu sein pflegt und weshalb auch die jeweils moderne Kunst erst in einem kleinen Kreis mit fein entwickelter geistiger Konvention verstanden und wohl auch zumeist überschätzt wird, indem die Schaffung des eindeutigen und wirksamen Zeichenzusammenhangs als eine persönliche Leistung des Künstlers geschätzt wird, während seine Eindeutigkeit doch nur der Beschränktheit und dem innigen Zusammenhang des Kreises zu verdanken ist Dies ist denn auch der Umstand, der das Appellieren an ein Richteramt der „Zeit“ in Sachen der Kunst rechtfertigen kann. Im übrigen ersieht man aus alledem, wie nützlich es wäre, wenn die Psychologie die Formen des ästhetischen Genusses einer eingehenden Betrachtung unterzöge und beispielsweise die verschiedenen Auffassungen, denen eine Dichtung ausgesetzt ist, unter allgemeine Typen des ästhetischen Genießens einordnete. Wenn Grooss zwischen einer mehr und einer weniger motorischen Form des ästhetischen Genusses scheidet, so hat er, wie mich dünkt, mit Glück eine solche Scheidung an einem Punkte angebahnt.

Für die Lösung derartiger Probleme, wie sie mit dem allgemeinen Darstellungsproblem verknüpft sind, erscheint nun eine Untersuchung auf dem Gebiete der Dichtkunst besonders fruchtbar. Wir haben oben bereits darauf hingewiesen, daß der Prozeß der Aufnahme eines Kunstwerks sich hier im Gegensatz zu dem in der bildenden Kunst nach außen manifestiert und demgemäß kontrolliert werden kann. Es läßt sich also, obwohl an und für sich die ästhetische Apperzeption eines sprachlichen Textes um Vieles verwickelter ist als die eines Gemäldes — man denke nur an das stille Lesen, an die vielfachen Komplikationen, die die ästhetische Auffassung eines aufgeführten Dramas erfährt — doch eben dieser Prozeß ganz anders beobachten. Man kann Verschiedenheiten der Auffassung nicht nur direkt aufzeigen, sondern auch aus den zwischen dem Subjekt und dem erregenden Objekt bestehenden Beziehungen erklären. Da mit Recht die Aufnahme einer Dichtung als eine Reproduktion angesehen wird, bei der die Tätigkeit des Genießenden in wichtigen Phasen ihres Verlaufs der Beobachtung zugänglich bleibt, so läßt sich hoffen, daß wirklich auf diesem Wege ein Einblick in die Gestaltung des Kunstwerks zu tun sei, daß wie Dilthey einmal sagt, „in dem Kunstwerk selbst das Gesetz seiner Bildung erkennbar werde.“ Freilich wird man, der Kompliziertheit der zu untersuchenden psychischen Prozesse Rechnung tragend, sich bescheiden und vorläufig an die elementaren Unterschiede der Auf-

fassung anknüpfen. Man wird versuchen müssen, allgemeine Typen der Auffassung aufzustellen und zu beschreiben und wird es einem jeden überlassen, in welches dieser Typen er seine Weise der Auffassung nach ihrer nur ihm selbst erkennbaren Struktur einordnet. Der Verlauf der folgenden Untersuchung wird, denke ich, Gelegenheit geben, dies am Einzelfall zu verdeutlichen.

Schließlich sei noch der Gebrauch, den wir im Vorstehenden von dem Begriff der Darstellung gemacht haben gegenüber einer Einschränkung, die ihm häufig zu teil wird, gerechtfertigt. Es gibt eine Unterscheidung der Künste in „darstellende" und „Stimmungskünste". Malerei, Plastik und Poesie werden in einem engeren Sinne als die darstellenden Künste bezeichnet, weil in ihnen ein „Stoff", ein „Dingliches" in dem von uns präzisierten Sinne enthalten sei. Diese Bezeichnung gibt indes zu argen Mißdeutungen Anlaß. Werden nur Malerei, Plastik und Poesie als die „darstellenden" Künste bezeichnet, so liegt der Irrtum nahe, es handle sich bei ihnen überhaupt nur um die Darstellung von Menschen und Dingen als festen unveränderten Gegebenheiten, während doch in alledem nur ein besonderes Leben zum Ausdruck kommt und dies allein das Dasein von „Mensch" und „Ding" in einem Kunstwerk rechtfertigt und die Weise ihres Gegebenseins erst bestimmt. Freilich besteht der mit dieser Redewendung bezeichnete Unterschied — wir haben darauf hingewiesen — (vgl. S. 32 f., 41 f.), aber es erscheint fraglich, ob er glücklich bezeichnet ist. Das allgemeine künstlerische Gestaltungsproblem besteht doch in allen Künsten. Überall ist es die Aufgabe des Schaffenden, ein inneres Erleben, ein Etwas, das dem Künstler zunächst ganz allein gehört, das in ihm webt und arbeitet, bildet und wirkt, irgendwie aus sich herauszustellen, daß es anderen erfaßbar werde. Dies nennen wir: es darstellen. Ein Ungehörtes wird „hörbar", ein Ungesehenes „sichtbar", ein Unausgesprochenes „ausgesprochen": etwas, was bisher nur in einem Menschen existierte und deshalb in der geschichtlichen Wirklichkeit von Welt und Leben überhaupt keine Existenz hatte, bekommt ein Dasein. So „existiert" der Moses des Michelangelo, die Athene Lemnia, Shakespeares „Hamlet" und Goethes „Werther", so aber auch die Neunte Symphonie, das Cis-moll Quartett und Mozarts Requiem. Und es existiert, weil es dargestellt wurde.

Zweiter Teil.

Zur Theorie der Poetik.

Vorbemerkung.

Wer den Briefwechsel zwischen GOETHE und SCHILLER liest, findet zwei Centren ihrer ästhetischen Diskussionen. Sie suchen im gemeinsamen Gedankenaustausch ins klare zu kommen, „über die Eigenschaften der Stoffe, inwiefern sie diese oder jene Behandlung fordern" (GOETHE an SCHILLER, 22. April 1797) und wollen weiterhin die Verschiedenheiten der Behandlung nach verschiedenen Formtypen ordnen. Sie fragen einmal, welche die dem gegebenen Stoff samt seiner inneren Eigenart, seinem Leben und Weben angemessene dichterische Form ist und suchen zum andern, die aus der Tradition künstlerischer Arbeit und ästhetischen Denkens überkommenen Formen in ihrem Wesen zu bestimmen. Beide Probleme kreuzen und befruchten sich. Beide sind ihrem Wesen nach niemals fertig zu denken, denn der gleiche Stoff wird je nach der Individualität des Dichters und dem inneren Wesen der Epoche verschieden gesehen, verschieden motiviert und dementsprechend verschieden behandelt werden, und die Formen sind — eben weil sie nicht fertige Hülsen sind für beliebige Inhalte, sondern Darstellungsformen spezifischer — wandelbar, entwicklungsfähig und -bedürftig. So scheint die endgültige Feststellung allgemeiner Formtypen ein vergebliches Bemühen. Doch aber kann keine ästhetische Diskussion ohne sie auskommen und insonderheit bedarf eine das Darstellungsproblem in der Dichtkunst behandelnde Untersuchung der Begriffe epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung.

Was ist dramatisch, was episch, was lyrisch? Was war es bei den Griechen, was bei den Spaniern, den Italienern der Renaissance und bei dem klassischen Theater der Franzosen? Was ist es bei SHAKESPEARE? Was ist es bei den Deutschen? Was in LESSINGS Hamburger Dramaturgie? Was bei IBSEN? Was bei den Romantikern, Älteren und Neuesten? Wo liegt Allgemeingültiges, wo zeitlich Bedingtes? Was bleibt bei allem durch Menschheitsentwicklung

und Umformung des Gefühls bedingten Wechsel der dichterischen Form, die wir mit Dilthey in weitestem Umfange für die ästhetische Forschung jedenfalls vorauszusetzen haben, als übergeordnete Einheiten, der dramatischen, lyrischen und epischen Gattung bestehen? Wie bestimmen wir das Wesentliche? Als Verschiedenheiten des ästhetischen Erlebnisses, also des ästhetischen Gegenstandes, oder als Verschiedenheiten der Struktur des künstlerischen Gegenstandes, der Darstellungsform? Wie skeptisch man auch über die Prägung derartiger Allgemeinbegriffe vom Dramatischen, Epischen und Lyrischen denken mag und zu denken guten Grund hat, man wird zugeben, daß eine Analyse der Kunstwerke ohne das Herantragen dieser aus dem ästhetischen und künstlerischen Denken der Vergangenheit überkommenen Begriffe nicht gut möglich ist. Sie erfüllen im übrigen nur eine heuristische Funktion, sie gelten nicht als reine Gattungsbegriffe, denen das Einzelne schlechthin subsumiert wird, sie gelten als Paradigmata, als Typen, an denen das jeweils zu untersuchende gemessen und in seiner individuellen Eigenart bestimmt wird. Diese ihnen eigentümliche Bestimmung rechtfertigt es auch, daß die Ästhetik, wie alle Geisteswissenschaften, sich immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt sieht, ihre Begriffe vor dem Gebrauch genau abzugrenzen, ihren Ursprung anzugeben, ihr Geltungsbereich zu bestimmen.

Die Ästhetik wird aus dieser Eigentümlichkeit die Berechtigung ableiten dürfen, ihre Begriffe jeweils der Eigenart der besonderen Fragestellung anzupassen; sie wird in unserem Falle die Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen aus der Struktur der künstlerischen Gegenstände und der mit ihnen gegebenen Modifikationen der Auffassung entwickeln.

Der Zusammenhang der Darstellungsmittel gilt uns als Darstellungsform. Da sich nun alle Darstellung zunächst an bestimmte Organe der Auffassung wendet, so werden allgemeine Formtypen der Darstellung aus der seelischen Struktur der zugehörigen ästhetischen Auffassungsorgane zu entwickeln sein: Die Formtypen müssen in einer Psychologie der Auffassungsweise begründet werden.

Wir versuchen zunächst eine Sonderung der Auffassungsformen menschlicher Rede im Anschluß an eine von Lipps in seiner Ästhetik I gegebene Erörterung über die Symbolik der Sprache,[1]) müssen uns aber vorbehalten, sie dem besonderen Zweck der Untersuchung entsprechend zu modifizieren und auszugestalten.

---

[1]) A. a. O. S. 481 f.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie des Wortverständnisses.

Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sprache.

Wird ein Satz — zunächst einmal ein gesprochener — verstanden, so ist zweierlei im Bewußtsein des Verstehenden gegeben. Einmal das Erfassen des Sinnes, die Richtung auf eine mit dem Satz gemeinte Gegenständlichkeit, zum andern die Auffassung des Gesprochenen als Äußerung eines fremden Bewußtseins. Wer Worte hört, ohne den Sprechenden zu sehen, frägt unwillkürlich: wer spricht da? Dies mag verschiedene psychologische Deutungen zulassen. In jedem Fall begleitet unser Verständnis von Worten, oder richtiger gesagt von Sätzen, ständig das Bewußtsein, daß es ein Ich ist, das in den Wortfolgen sich kundgibt, zunächst einmal und immer ein denkendes, sprechendes Ich, und weiterhin je nach der Bedeutung der Aussage ein begehrendes und wünschendes, ein lebhaft erregtes oder gleichgültig beschauliches, oder wie sonst in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich. Worte also, so können wir zusammenfassen, sind, wenn sie verstanden werden, zunächst ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Erlebnissen. Und sie sind beides in jedem Fall, aber nicht immer in gleichem Maße. Dies wird noch weiterhin zu Unterscheidungen Veranlassung geben. Zunächst noch einige Erinnerungen psychologischer Natur zur Erläuterung und Begründung.

Wer ein wissenschaftliches Werk liest, tut es in der ausgesprochenen Absicht, die Bedeutung der Sätze, nicht ihre Werte als Äußerungen eines nur mit diesen Gedanken beschäftigten Individuums zu erfassen. Das rein Bedeutungsmäßige steht im Zielpunkt seiner Tätigkeit, aber er gewinnt, ohne besonders darauf zu achten, sozusagen nebenher, einen mehr oder minder bestimmten Eindruck von der Persönlichkeit des Schreibenden. Man fällt unmittelbar Urteile über den Stil des Gelesenen. Der eine schreibt umständlich, der andere lebhaft, der eine steht überlegen über, der andere beständig im Kampf mit seinem Stoff, dieser ist pretiös und jeder Absatz verrät den geistreichen Causeur eines ästhetischen Thees, jener schreibt agitatorisch, intensiv und jede Satzfolge zeigt den Redner, der ein großes Auditorium vor sich sieht, zu über-

zeugen, umzustimmen, zu überreden, in jedem Falle zu beherrschen sucht. Und andere wieder schreiben langweilig. So enthält selbst diejenige Verwendung der Sprache, die als eine unpersönliche Darstellung wissenschaftlicher Allgemeinheiten verstanden sein will und den Auffassenden drängt, lediglich das Bedeutungsmäßige in begrifflicher Schärfe zu fassen, so viel Anweisungen, die Sprache als Ausdruck eines Seelischen aufzufassen, daß sich wie von selbst ein rundes Bild der in den Sätzen „enthaltenen" Persönlichkeit bildet. Das ist, wie gesagt, eine von jedermann zu machende Erfahrung.

Freilich würde man irren, wollte man annehmen, es sei der, welcher sich so in den Satzfolgen, in Wortwahl und Satzrhythmus und Wortklang, in dem Was und Wie der Rede, kundgibt, ohne weiteres der auch sonst bekannte Verfasser X Y, der noch dieses und jenes geschrieben hat, Ordinarius in N. ist, Familie besitzt usw. Solche Identifizierung kann stattfinden, während des Lesens oder nachträglich. Sie kann aber auch unterbleiben. Was zunächst als Kundgebender, als ein „Ich", so, wie es in den bezüglichen Darlegungen gegeben ist, denkt, urteilt, schließt, fragt, antwortet und so dem Leser lebendig wird, ist eben dies denkende Ich und nichts anderes. Es ist zunächst ein besonderes Subjekt, nicht ein farbloses Unpersönliches, vielmehr jene aus den Darlegungen sprechende und durch sie bestimmte ideelle Persönlichkeit. Sie wächst aus den sinnvoll und ohne weiteres als seelische Äußerung verstandenen Sätzen heraus; und Leuchtkraft, Deutlichkeit, Bestimmtheit und Individualisierung dieser Persönlichkeit hängt zunächst von den in den Satzfolgen schlummernden Ausdruckswerten ab. Diese freilich realisieren sich je nach den im Bewußtsein des Verstehenden wirksamen allgemeinen, psychischen Zusammenhängen und nach dem Maße der der Seite des Ausdrucks zugewendeten Aufmerksamkeit, verschieden, denn es bedarf wohl keiner besonderen Auseinandersetzung darüber, daß alles, was dergestalt in den Sätzen ausgedrückt erscheint, letzten Endes aus dem eigenen Bewußtsein stammt, als dem allein gegebenen und verwendbaren seelischen Material. Ein dergestalt auf dem Grund der sprachlichen Konvention entstehendes individuell gefärbtes und bereichertes, ideelles „Ich" kann sich nun wohl mit der sonst gebildeten Vorstellung einer bestimmten Persönlichkeit verweben, kann von ihr erweitert und korrigiert werden. Das ist eine Sache für sich. Worauf es hier zunächst ankommt, ist die Anerkennung der Tatsache, daß sich mit dem Verstehen der Sätze selbst, unabhängig von jeder in einem

Bewußtsein bereits gebildeten Vorstellung einer Persönlichkeit und ohne auf eine solche angewiesen zu sein, das Bild eines seelischen Zusammenhangs entwickeln kann, eines „Ichs“, das sich in den Sätzen in verschiedener Weise äußert und kundgibt. Das ist, was als allgemeine Funktion des Ausdrucks die eine Seite der Sprache ausmacht und verstandenen Sätzen von allem Anfang an zukommt — und zukommen muß, bedenkt man nur die Entstehung der Sprache im individuellen Bewußtsein. Laute sind Verlautbarungen psychischer Zustände. Jeder Versuch einer genetischen Erklärung des Zusammenhangs von Wort und Bedeutung muß von dieser Tatsache ausgehen. Dies Problem genetischer Erklärung auseinanderzusetzen, ist hier nicht der Ort. Wir verweisen auf die betreffenden Ausführungen bei LIPPS.[1]) Nur eine irrtümliche Auffassung der Ausdrucksfunktion, deren Geltung ein Verständnis der ästhetischen Bedeutung der Sprache von vornherein untergrübe, bedarf ausdrücklicher Zurückweisung.

Drücken Worte ein Seelisches aus, so verdanken sie dies einer besonderen Auffassung des Apperzipierenden, denn an sich tun dies Worte ebensowenig als andere Gegenstände. Sie sind, was sie sind: Lautkomplexe und als solche Gegenstände der Wahrnehmung. Erst unsere Auffassung macht sie zu Ausdrücken. Hier hat man nun gemeint, liege das Resultat eines Schlusses vor. Man schließt, so sagt man, aus dem jetzt und hier gehörnten Wort auf ein Individuum, das es hervorbringt und weiterhin vor der Bedeutung auf das Stattfinden der ihnen in einem fremden Bewußtsein entsprechenden seelischen Prozesse. Die Worte seien also Symptome, Anzeigen für bestimmtes psychisches Geschehenes, auf Grund allgemein anzunehmender Kausalzusammenhänge und nach Analogie der aus dem eigenen Seelenleben bekannten Vorgänge. Denn hier sind Sätze allemal Äußerungen reell gegebener Erlebnisse; sie verlautbaren die im Sprechenden sich abspielenden Urteils- und Wahrnehmungsakte, verlautbaren Gefühle und Strebungen.

Diese Analyse der dem Verständnis der Sprache als Ausdruck zugrunde liegenden seelischen Prozesse ist unzulänglich und falsch. Unzulänglich, denn sie setzt, was allermeist der Erklärung bedarf, schon voraus, den Begriff des fremden Bewußtseins, falsch, denn sie widerspricht dem unmittelbaren Befund. In der Tat ist, wenn Worte ein Seelisches ausdrücken, nichts von derartig vollzogenen

---

[1]) LIPPS, Leitfaden der Psychologie. 2. Aufl. S. 202f.

Schlüssen zu bemerken. Und wenn wirklich ein Schließen stattfindet — es kann ja vorkommen, etwa wenn im Walde nach jemand gerufen wird, ein Antwortruf erschallt und daraus der Ort des Rufenden erschlossen wird, — so ist damit ein von dem Ausdruckserlebnis toto coelo verschiedener Zustand des Bewußtseins gegeben. Hier handelt es sich um das Feststellen von „Wirklichkeiten“: das Ertönen des Rufes — nicht seine Beschaffenheit! — ist ein Zeichen, genauer eine Anzeige dafür, daß sich der Rufende an einer bestimmten Stelle befindet. Die hier bestehende Relation ist die zwischen Anzeige und Angezeigtem, nicht zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem. Dort bleibt die Frage nach der Wirklichkeit des Ausgedrückten ganz außer Spiel, hier ist sie für die Relation, wie man sieht, konstituierend. Dort handelt es sich um die Beziehung getrennt existierender Gegenstände, hier aber ist das Ausgedrückte nur in dem Ausdruck gegeben, ist nichts außer ihm und ist nicht als ein solches gedacht.

Die Auffassung des Ausdruckserlebnisses als eines bewußten oder unbewußten Schlusses ist daher abzuweisen. Sie irrt bereits im Elementarsten der psychologischen Analyse: sie versucht eine intellektualistische Deutung psychischer Prozesse.

Unser Problem, prägnant formuliert, lautet: welches psychische Verhalten ist gegeben, wenn Laute als Äußerungen eines Seelenlebens aufgefaßt werden? Unser unmittelbares Bewußtsein sagt: dies ist ein durchaus Primäres, sozusagen instinktartiges Tun. Jeder Versuch genetischer Erklärung muß zu dem gleichen Resultat kommen: Der Andere ist uns niemals selbst gegeben, sondern nur in seinen Äußerungen. Es kann also erst aus ihnen die Vorstellung eines fremden Bewußtseins sich entwickeln, nicht aber diese als ein Hilfsbegriff in Anspruch genommen werden, um, was als einfacher Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung gegeben ist, als Äußerung eines in ihm liegenden Seelischen zu erfassen. Hier tritt, wie Lipps an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat, die Einfühlung in ihr Amt. Worte als Ausdrücke eines Seelischen verstehen, heißt eine bestimmte Weise psychischen Lebens in sie einfühlen. Die genetische Erklärung dieses Vorgangs und die Aufklärung der mit dem Begriff der Einfühlung gegebenen Probleme ist Sache der Psychologie.[1]) Einfühlung ist hier wie

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie 2. Aufl. S. 193 und Ästhetik I, S. 97ff., S. 481f. II S. 1f.

auch sonst eine eigentümliche Auffassung von „Gegenständen“, „Gegebenem“, sie leistet eine innere Belebung und offenbart sich durch die besondere Beziehung, in welcher der Gegenstand, sei er einfachster Wahrnehmungsgegenstand oder wie bei dem sinnvoll verstandenen Wort ein höheres Gebilde der Auffassung, zu dem Eingefühlten tritt. Diese Beziehung ist die bereits bekannte von Ausdruck und Ausgedrücktem. Sie ist vor allem unmittelbar zu unterscheiden von der gleichfalls symbolischen Relation zwischen Bedeutung und Bedeutetem. Das Ausgedrückte ist schlechthin einmalig, es kann so, wie es ist, in keinem anderen Ausdruck gegeben werden. Das Bedeutete kann sein Zeichen wechseln, nicht regellos, aber innerhalb gewisser Grenzen. Und überdies sieht es jedermann ein, daß es nicht dasselbe ist, zu sagen, ein Satz meint einen bestimmten Gegenstand und er drücke ein bestimmtes Erlebnis aus. Worte, sofern sie im lebendigen Verkehr der Sprache, der mündlichen oder schriftlichen, verwendet werden, tun beides. Es gibt nur einen Fall, wo sie lediglich Bedeutungsträger sind: im Lexikon. Das hat das Sprachgefühl als ein Besonderes wohl erkannt und spricht nicht von Worten, sondern von Wörtern.

Die Elemente der sprachlichen Ausdrucksfunktion.

Das Formale der Sprache kann in dreifacher Weise Ausdruck eines Seelischen sein.

Es kann in die Laute als einfache Gegenstände der Gehörswahrnehmung, als sinnlose Klänge, ein besonderes Leben eingefühlt werden.[1]) Dies ist an die Klänge gebunden und wird nur durch sie bestimmt. Es kennzeichnet sich durch eine gewisse flüchtige Allgemeinheit und ist dem der Farben verwandt. Reine Klangeinfühlung findet sich in dem Genuß jeder Dichtung, aber ihre Bedeutung ist sehr verschieden: bald ordnet sie sich jeder anderen unter, bald scheint sie zu dominieren. Darin sind verschiedene Weisen der Auffassung gegeben. Davon später.

Weiterhin bilden die rhythmischen Elemente im weitesten Umfang — vielleicht besser melodische Elemente genannt — als Ablaufsform der Klänge nach ihrem Tempo, ihrem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, schließlich auch nach dem Wechsel

[1]) Lipps, Ästhetik I S. 488 f.

der Tonhöhen und der fortlaufenden Stimmlage ein eigenes System von Ausdruckswerten, genauester Detailforschung bedürftig und zugänglich. Hier sei ein Hinweis auf die rhythmischen Untersuchungen von Sievers gestattet, der zunächst aus der philologischen Praxis heraus diese Seite der sprachlichen Darstellung ungemein feinen Einzelanalysen unterzieht. Das Besondere dieser melodischen Elemente und was sie als psychische Gebilde von den einfachen Klangeinfühlungen scheidet, ist, daß sie, obgleich an den Klängen haftend, durch den Sinn der Rede bedingt sind. Sie können daher in der ästhetischen Untersuchung nur bei sinnvollem Vortrag ermittelt werden, freilich auch nur bei sinnvollem Vortrag, denn ihr eigentümliches Dasein ist eben dies, durch den Sinn bedingt, aber an die Lautkomplexe gebunden zu sein.[1]) Daraus ergibt sich zunächst, daß sie in ihrer Eigengeltung von der Auffassung des Ganzen abhängen: eine Erzählung wird anders vorgetragen, als der Dialog eines Dramas, beide anders, als ein lyrisches Gedicht. So werden auch die melodischen Werte derselben sinnvollen Wortfolgen einigermaßen sich ändern — freilich nicht in unbeschränkter Willkür; denn dramatische, epische oder lyrische Auffassung einer Dichtung unterliegt nur innerhalb enger Grenzen dem Wechsel persönlicher Auffassung. Sie ist durch die „gegenständliche“ und die „formale“ Seite der Sprache mehr oder weniger genau bestimmt und soweit jeder Auffassung eine eigene Vortragsweise zukommt, ist eine Fixierung der jeweils gegebenen melodischen Werte möglich. Es herrscht also ein eigentümliches Ineinander der Beziehungen: die melodischen Werte sind nichts Feststehendes, erst der Vortrag verleiht einem Text die ihm zukommenden Werte. Der Vortrag aber als ein „natürlicher“ Ausdruck einer bestimmten Auffassung ist seinerseits durch den Text bestimmt, denn die Auffassung richtet sich nach Sachinhalt und Wortfügung des Textes. So ist das „Hineinlegen der melodischen Werte“ ebenso sehr ein „Herauslesen“ derselben. Spricht man von falschem und richtigem Vortrag, so geschieht es unter der Voraussetzung der wechselseitigen Bedingtheit von Text, Auffassung und Vortrag.

Das Formale der Sprache ist schließlich noch in anderer Beziehung der Einfühlung zugänglich. Sprechen ist eine geistige Tätigkeit. In der Wahl der Worte, der Konstruktion der Sätze usw. drückt sich abgesehen von dem Sachinhalt des Gesprochenen eine

[1] Lipps, Ästhetik I S. 491.

eigentümliche geistige Persönlichkeit aus.[1]) Das Wie des Gedankenablaufs ist Gegenstand einer besonderen Einfühlung. Sie kann nicht geschehen, ohne daß die Worte verstanden werden und das eigentümliche Leben, dieser geistige Rhythmus der Gedankenfolge, ist an die Sätze als sinnvoll verstandene Sprachgebilde, aber nicht an das „Sachliche", das „Gegenständliche" der Aussage gebunden. „Ein und derselbe Gedanke" kann „verschieden" ausgedrückt werden. Man unterscheidet das Wechselnde des sprachlichen Ausdrucks als „Form" von dem „Inhalt", dem „Gegenstand" der Aussage. Als Frage, oder als Behauptung, in einem Gleichnis oder ohne bildliche Rede ausgesprochen bleibt der Gedanke, so heißt es, in „verschiedenen Formen derselbe". Es äußern sich jeweils verschiedene Weisen intellektuellen Tuns. Bei der Auffassung fremder Rede werden diese der eigenen Innenwelt nachgebildeten Verhaltungsweisen, Formen des Gedankenablaufs, eingefühlt und dem in der Rede gegebenen ideellen Ich eingelegt. In dem oben gesetzten Fall der Auffassung rein wissenschaftlicher Darlegungen als Äußerung eines ideellen Ichs war im wesentlichen diese Form der Einfühlung beteiligt. Freilich nicht sie allein. Auch die Klangbeseelung und die der melodischen Elemente trägt zu der Entwicklung des ideellen Ich der Rede bei, denn wenn auch das in die Klänge eingefühlte Leben ziemlich allgemein, das in den Bedeutungen gegebene ziemlich speziell ist, so entspricht es doch einer überall nach Einheit strebenden Auffassung, diese verschiedenen Fäden zu dem einen ideellen Ich zu verweben.

So stellen die Klangelemente, die melodischen Elemente und die im Ablauf der Wort- und Satzbedeutungen Gegebenen drei Formen der sprachlichen Ausdrucksfunktion dar, die auf ein ästhetisches Gesamterlebnis entscheidend einwirken. Man kann, weil von dem Gegenständlichen der Rede, von dem Was abgesehen wird, und nur das Wie des sprachlichen und gedanklichen Verlaufs in Frage kommt, von drei Klassen formaler Ausdruckselemente sprechen. Sie modifizieren die Weise der Auffassung und tragen so ihr Teil zur Konstituierung der Form bei, jener Form nämlich, die ästhetisch allein in Betracht kommt, dem Zusammenhang der Darstellungsmittel. So sehr aber auch diese Form durch eine dieser Ausdruckselemente und der mit ihnen gegebenen Form der Einfühlung bestimmt werden mag — aus der Wirkung der formalen Ausdruckselemente lassen sich die Formtypen nicht ableiten, weil sie mehr oder minder in

[1]) Lipps, Ästhetik S. 493 ff.

jedem Sprachverständnis wirksam zwar eine bestimmte Bewegung der auffassenden Tätigkeit hemmend oder fördernd beeinflussen, nicht aber ihre Grundrichtung bestimmen können. Dies vermag nur die gegenständliche Seite der Rede, deren Verhältnis zur Auffassung wir nunmehr betrachten wollen.

Worte, so sagten wir, sind, wenn sie verstanden werden, ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Individuen. Wir erörterten eben die Ausdrucksfunktion der Worte und unterschieden, indem wir von der Bedeutungsfunktion, der Richtung auf Gegenständliches vorerst absahen, drei Formen des Ausdrucks. Dabei konnten wir doch nicht umhin, die zwischen Bedeutung und Ausdruck bestehende Wechselwirkung des öfteren zu berühren. Wir hatten Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß sich das ideelle, in die verstandene Rede eingefühlte Ich durch die Bedeutung des Gesprochenen als ein in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich charakterisiert. Wir betonten den für jedermann einleuchtenden Unterschied, der darin liegt, daß ein Satz einen bestimmten Gegenstand meint, darauf hinweist und daß er ein bestimmtes Erlebnis ausdrückt, Äußerung eines solchen sei. Wir fügten alsbald hinzu, daß im lebendigen Sprachverkehr Worte immer beides zugleich täten. Schließlich sprachen wir von den Ausdruckselementen, die aus der Folge der Bedeutung erwachsen und Voraussetzung dafür waren, daß die Worte als Bedeutungsträger und als Äußerung eines Individuums gelten. Das Sprachverständnis besteht also jederzeit aus beiden Faktoren.

Nun ist aber die Sprache noch in anderer Weise für den Sprechenden ein Mittel des Ausdrucks. Man kann das eigene Erleben zum Gegenstand seiner Aussage machen: Man spricht, so heißt es, „von sich", wenn man sagt, ich sah vorgestern, ich habe gedacht, ich wünschte ehemals usw. Aber man spricht doch auch „von sich", wenn man sagt, ich sehe, denke, wünsche, bin enttäuscht, bin überrascht usw. Hier und dort spricht man nicht im gleichen Sinne „von sich". In dem ersten Fall spricht man von sich, wie von einem andern, im zweiten Fall verleiht man seinem jetzt und hier gegenwärtigen Zustand Worte, äußert ihn, gibt ihn kund. Er ist, so kann man sagen, zugleich Zustand und Gegenstand. Dies ist offenbar etwas anderes, als wenn man von einem vergangenen Erlebnis sagt: ich sah, ich wünschte. Denn fragt man, was hier wirklich geäußert oder kundgegeben wird, so ist es kein Seherlebnis, kein Wunsch, sondern ein Erinnern an ein früheres Wahrnehmungs-

oder Wunscherlebnis. Dieses selbst wird dagegen mitgeteilt, berichtet. LIPPS, dem wir uns hier anschließen, bezeichnet dies als objektiven Bericht, nennt das andere Kundgabe und definiert diese als „eine Mitteilung, die dem unmittelbaren Ausdruck, der mitgeteilten Sache dient."[1]) In der Tat ist das Sprechen von sich in dem einen Fall nur durch den Gegenstand von jeder anderen Mitteilung unterschieden; das Verhältnis aber des Gegenstands der Rede zu dem durch die Rede geäußerten Erlebnis des Sprechenden ist in nichts von dem beliebiger anderer Gegenstände zu dem Erlebnis unterschieden: sie gelangen nicht zur Deckung. Anders bei der Kundgabe. Hier stimmen Gegenstand der Rede und das in ihr Ausgedrückte mehr oder minder überein. In dem Maße nun als dies geschieht, als die Rede unmittelbarer Ausdruck inneren Erlebens ist, oder richtiger gesagt, als solcher aufgefaßt wird, soweit also für den Verstehenden nicht bloße Mitteilung, sondern wirkliche Kundgabe vorliegt, wird die Rede auch nach ihrer gegenständlichen Seite hin, zu einer Form der allgemeinen Ausdrucksfunktion. Es wird der Auffassende, je nach den Umständen darauf hingedrängt, die verstandene Rede als Ausdruck des Sprechenden zu erfassen.

Das Schema der Auffassungsform der Rede.

Damit scheinen, hält man sich an die sprachliche Ausprägung, zwei scharf gesonderte Formen menschlicher Rede gegeben zu sein. Beispiel der einen ist ein Satz von der Art: „ich höre", „ich fühle"; der andere: „ich habe gehört, gefühlt". Während von dem oben erörterten formalen Elemente der Ausdrucksfunktion angenommen werden mußte, daß sie bei jedem Verständnis von Sätzen wirksam seien, so sehr sie auch den Umständen des Einzelfalls entsprechend in ihrer Wirkung zurücktreten konnten, scheint hier ein klares Entweder — Oder gegeben. Sätze können das eigene, jetzt und hier im Sprechenden gegenwärtige Erleben zum Gegenstand haben. Dann ist die Rede Kundgabe, Äußerung. Gegenstand und Ausgedrücktes kommen nahezu zur Deckung. Sätze können aber auch etwas ganz anderes, außerpsychische Tatsachen, fremde Bewußtseinstatsachen und eigene vergangene zum Gegenstand haben, dann ist die Rede Bericht, Mitteilung, Erzählung. Gegenstand und Ausgedrücktes der Rede liegen mehr oder minder weit voneinander entfernt. Wäre

[1]) Ästhetik I S. 501.

demnach die Auffassung menschlicher Rede durch die grammatikalische und syntaktische Form der Sätze eindeutig bestimmt, so entsprächen den klar geschiedenen Formen der Rede ebenso scharf gesonderte der Auffassung. Doch dem ist nicht so. Es können Sätze, deren Form als reine Kundgabe angesehen werden muß, im lebendigen Sprachverständnis fast als Bericht und andere hinwiederum, die in ihrer Form dem Bericht entsprechen, können aus der Situation heraus und nach Maßgabe der Wirkung formaler Ausdruckselemente — freilich nicht als Kundgabe, denn diese erfordert allemal das Vergegenständlichen der Erlebnisse, wohl aber als Äußerung des Sprechenden erfaßt werden. Doch dies bedarf noch der Erläuterung.

Wir sagen: es kann ein und derselbe Satz innerhalb gewisser Grenzen für die Auffassung mehr als Kundgabe, oder mehr als Bericht Geltung erlangen, — innerhalb gewisser Grenzen natürlich, denn die grammatikalische Form des Satzes ist nicht gleichgültig, aber sie ist eben auch nicht allein entscheidend und daher der Spielraum für die Auffassung. Es wird ein Satz von der Form: ich höre, ich freue mich, natürlich leichter als Kundgabe aufgefaßt, denn als Mitteilung. Aber auch das letztere geschieht häufig genug. In einem Satze: „ich glaube, daß er morgen in die Ferien geht", ist das „ich glaube", wenn man so will, unmittelbarer Ausdruck des im Sprechenden jetzt und hier gegebenen Glaubens. Aber die Auffassung gleitet sozusagen darüber hinweg. Ihr ist das „ich glaube" weniger als Kundgabe eines psychischen Zustandes, denn als Mitteilung einer Tatsache wichtig. Sie registriert sie wie jede andere. Anders in anderen Fällen. Luthers: „Hier stehe ich. Ich kann nicht anders..." wird niemand als eine „Mitteilung", jeder als Kundgabe gelten lassen. Dies bedarf keiner Begründung. Es zeigt, daß das natürliche Sprachgefühl Mitteilung und Kundgabe nicht nach der sprachlichen Form bestimmt, sondern nach der aus der Situation sich ergebenden Auffassung der Rede. Umgekehrt kann, was einer sprachlichen Form nach Mitteilung ist, Erzählung eines Vergangenen, lediglich oder vorwiegend als Äußerung — nicht des Vergangenen, aber der Erinnerung an Vergangenes gewertet werden. Der Sachinhalt tritt mehr oder weniger zurück und die Tatsache der jetzt und hier im Redenden erwachten Erinnerung wird leuchtend in den Vordergrund gerückt. Dies ist beispielsweise häufig die Auffassung einer von den Hauptlhelden eines Dramas erzählten Begebenheit. Nicht was geschah, sondern wie es der Held erlebte, ist das eigentlich Wichtige. Da es sich nun für uns um die Aufstellung

von Typen dichterischer Darstellungsformen handelt, diese aus der Struktur der ästhetischen Apperzeption und ihrer im Einzelfall gegebenen Verlaufsform gewonnen werden sollen, so bestimmen wir die uns dringend notwendigen Begriffe der Kundgabe und des Berichts nicht nach der Form der Sätze, sondern nach der der Auffassung. Dabei ist ohne weiteres zugegeben, daß jede Auffassungsform ihre reinste Ausprägung in Sätzen von bestimmter Gestalt findet und dementsprechend ihre Verdeutlichung nicht anders als durch Beispiele dieser Satzbildung gegeben werden kann. Es ist weiter zu bemerken, daß diese Auffassungsformen als ideale Fälle zu betrachten sind, denen eine reich differenzierte Wirklichkeit gegenübersteht.

Eine Rede nennen wir Bericht, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Sprechenden gegenwärtig sind, nicht als jetzt und hier verlaufende und in der Rede geäußerte Erlebnisse, sondern rein als Tatsachen aufgefaßt werden.

Eine Rede nennen wir Äußerung, soweit ihre Gegenstände — selbst wenn sie nicht jetzt und hier ablaufende Erlebnisse sein können — vornehmlich in ihrer Beziehung zu diesem Ich der Rede aufgefaßt werden. Die höchste Form der Äußerung ist die Kundgabe. Hier ist das in der Rede enthaltene Erlebnis und der Gegenstand der Rede zur Deckung gebracht. Die Gegenstände sind zugleich als Erlebnisse des jetzt und hier redenden Ichs gegeben, und werden als solche auch wirklich erfaßt.

Doch, wie gesagt, nicht alles, was sich als Gegenstand und Erlebnis des Redenden anbietet, muß nun auch so erfaßt werden. Es kann der Charakter der Kundgabe zurücktreten, der einer Mitteilung vorherrschen. Die Häufigkeit dieser Erscheinung hat ihren guten Grund. In der Redeform „ich höre“ ist das eigene Erlebnis eben doch auch Gegenstand der Rede und nicht nur ein Ausgedrücktes, wie etwa eine Erregung des Sprechenden im Zittern der Stimme „ausgedrückt“ ist. Es ist recht gut eine Auffassung denkbar, die lediglich dem Sachinhalt der Rede zugewendet, es weiter nicht in Rücksicht zieht, nicht realisiert, daß der Gegenstand auch das Ausgedrückte der Rede sei und dies nun könnte psychologisch des näheren dahin bestimmt werden, daß im entwickelten Sprachbewußtsein das Erfassen der Bedeutung ein anderes ist, als das Einfühlen eines Seelischen in die gehörte und verstandene Rede. Erst mit dem zweiten wird für die Auffassung — und nur um die handelt es sich — der ausdrückende Charakter der Rede eigentlich lebendig.[1])

---

[1]) Vgl. auch Husserl, Logische Untersuchungen II, 1. Untersuchungen.

Das Schema der Dichtungsformen.

Das Schema der Auffassungsformen ist damit gegeben. Nach ihm läßt sich ein Schema der Dichtungsformen bilden. Beiden entspricht eine im Leben der Sprache vielfach abgestufte Reihe von Übergängen und Mischformen. Denn für das lebendige Sprachverständnis sind Sätze ein Doppeltes: Bedeutungseinheiten und Verlautbarungen. Sie sind beides nicht immer in gleichem Maße. Bald tritt das eine, bald das andere zurück und in dem Maß als dies geschieht, scheint eins dem andern zu dienen, nur um seinetwillen da zu sein. So entstehen die Übergänge und Zwischenformen: Bedeutungen, auch wenn sie zu dem psychischen Leben eines Menschen in keiner sachlichen Beziehung stehen, beleben und schaffen besondere Ausdruckswerte und an sich urpersönliche Wortbedeutungen erhalten aus den Ausdruckswerten, soweit sich diese in der Auffassung realisieren, eine besondere Färbung. Dies mag das logische Wesen der Bedeutung nichts angehen, für ihr ästhetisches ist es bestimmend, denn das ästhetische Satzverständnis ist in jedem Fall durch starke Realisierung der Ausdruckswerte charakterisiert. Was vom Kunstwerk gegeben ist, sind Wortfolgen. Aus ihrem Verständnis erwächst das Kunstwerk, die sinnlich-seelische Einheit. Das Seelische ist immer ein „Ausgedrücktes". Es wird lebendig, wenn Einfühlung stattfindet, Einfühlung in Worte, in ihre melodische und bedeutungsmäßige Folge, Einfühlung in das Ganze der gemeinten Gegenständlichkeit. Und diese ist den zwei verschiedenen Formen der Auffassung nach verschieden. Wir geben zunächst eine rein schematische Gegenüberstellung, ohne auf Charakteristik und Begründung einzugehen.

Wo die Wortfolgen als Äußerungen erfaßt werden, verwächst das in die Klänge, in die rhythmischen, in die formalen und in die gegenständlichen Elemente des sprachlichen Ausdrucks eingefühlte Leben zu einer im Sinnlichen unmittelbar ausgedrückten seelischen Einheit. Das ist die Grundstruktur der Auffassung lyrischer und dramatischer Dichtung. Die Rede wird nach der formalen und gegenständlichen Seite als Äußerung eines Ich verstanden — in jedem Fall des jetzt und hier redenden Ich, mag es nun wie im Dramatischen eine konkrete Einzelperson sein oder wie im Lyrischen ein allgemeineres Ich, ein bloßer Bewußtseinszusammenhang, ein psychischer Beziehungspunkt, etwas, das gemeinhin als Stimmung, Gefühl umschrieben wird. Diese Einfühlung ist in ihrer Verlaufsform

von der in die Farben- und Formenzusammenhänge der bildenden Künste nicht verschieden.

Anders in der erzählenden Kunst. Hier ist zumeist von Vergangenem, immer von etwas, das von dem Jetzt und Hier mehr oder weniger weit entfernt ist, die Rede. Jede Erzählung variiert auf ihre Weise das stereotype „Es war einmal" des Märchenerzählers und lenkt so den Blick des Lesers von der Gegenwart weg in irgendeine Ferne. Die Auffassungsform ist die einer Mitteilung. Der Sinn ist gerichtet auf das Tatsächliche als ein von dem jetzt und hier Mitgeteiltwerden Verschiedenes. Und so scheint hier die gleiche Grundstruktur gegeben zu sein, wie beim Lesen wissenschaftlicher Darlegungen: Die Aufmerksamkeit wendet sich zunächst dem Sachverhalt zu. Aber der Zustand des Bewußtseins ist doch in beiden Fällen ein toto coelo verschiedener. Auch bei der Erzählung ist eben letzten Endes nicht die glatte Sachlichkeit das Ziel der seelischen Bewegung. Es findet auch hier Einfühlung statt, denn auch hier ist das Kunstwerk ein Seelisches und dies heißt, daß in der mitgeteilten Sache ein besonderes Leben in der Weise des Ausgedrücktseins enthalten ist. Die Sprache, so würde die Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts sagen, ist auch hier nicht für den „Verstand" gebildet, sondern für die „Phantasie". Sie soll, um eine Wendung Humboldts herzusetzen, nicht unmittelbar „den Geist und das Herz interessieren, sondern auf die Einbildungskraft einwirken".[1] Was hier Phantasie, Einbildungskraft genannt wird, beschreibt die neuere Psychologie als Einfühlung. So geschieht die Einfühlung in das Beschriebene, Erzählte, in Begebenheiten, Ereignisse und Personen, in das mitgeteilte Was und so wird dies zu einem ästhetischen Objekt. Freilich auf etwas verschlungenem Wege und in eigener Weise. Davon wird noch eingehend zu handeln sein.

Zweiter Abschnitt.

Zur Psychologie der Dichtungsformen.

Sinn und Zweck dieser Bestimmung.

Damit ist, wie gesagt, vorläufig nur ein Schema am andern orientiert. Es wird kaum eine Dichtung — von kleinen lyrischen Gedichten abgesehen — geben, in welcher nicht beide Auffassungen

[1]) W. v. Humboldt, Ästhetische Versuche über „Hermann und Dorothea", 4. Aufl., hrsg. v. Hettner, S. 29.

und beide in gegenseitiger Ergänzung und Modifikation durcheinander gingen, kein Drama ohne Erzählung, kein Epos oder Roman ohne Rede und Gegenrede. Es ist aber nicht der Sinn und Zweck unserer Unterscheidungen, die Grundlage einer Systematisierung des reichen ästhetischen Tatsachenmaterials zu geben. Episch, Dramatisch, Lyrisch gelten uns nicht als Gattungen. Wir wollen Gesichtspunkte für die Analyse gewinnen, wollen in die Struktur des künstlerischen Gegenstandes einer Dichtung einzudringen suchen. Unsere Formbegriffe gelten als ideale Typen nnd besitzen nur heuristischen Wert. Wir glauben ganz gewiß nicht in unserem Schema der lyrischen, dramatischen und epischen Dichtungsform die vielgestaltige Wirklichkeit der Kunstwerke unterbringen zu können. Wir versuchen dies gar nicht. Wir bestimmen die Begriffe des Dramatischen, Epischen und Lyrischen, um ein geschaffenes Kunstwerk in seiner individuellen Eigenart charakterisieren zu können. Nicht jede Bestimmung der Dichtungsformen ist für diese Aufgabe tauglich. Hierzu noch einige Erläuterungen.

Man spricht von epischer Ruhe, von der Stetigkeit, der einfachen Sachlichkeit, von der unbefangenen Freude an den Dingen, die sich im Epos finde. Und unter den „Dingen“ versteht man auch den Menschen, denn es seien einfache „objektive“, „substantielle“ Menschen, die das Epos darstelle. Zwar gebe es auch hier Leidenschaft und Verwicklung. Doch ob es gleich als Leid und Freude eines Einzelnen persönlich sei, werde es eigentlich doch nicht als ein individuelles gesehen, sondern als „menschliches“, als typisches. Es sei allbekannt und in seinem Verlauf ebenso vorausbestimmt, wie jedes andere. Das Sprichwort bestimme den Lauf dieser Welt und der Typus beherrsche sie. So stehe hinter dem Einzelnen das Ganze: als Volksstamm, Religion, Sage in alten Zeiten, als Staat, Gesellschaft, Sitte und Weltanschauung in der neueren. Epos und Roman seien die nach Zeiten und Völkern verschiedenen Varietäten einer Spezies: der erzählenden Dichtung.

Es ist hier nicht unseres Amtes die Allgemeingültigkeit dieser Kriterien zu untersuchen. Das ist Sache der allgemeinen Poetik. Ohne weiteres ist ersichtlich, daß ein moderner „psychologischer“ Roman, wo die Menschen ihre Seelen wie Orchideen im Treibhaus pflegen, nicht mit Homerischer Objektivität und seinem massiven Glauben an Welt und Menschen zu gestalten ist, nicht mit der herrlichen Derbheit des Rabelais, oder der unbefangenen Freude des Cervantes, nicht mit dem lebensklugen Humor der Engländer

oder mit der heiteren Gelassenheit, in der uns „Hermann und Dorothea“ geboten wird. Darüber hat SPIELHAGEN in seiner „Technik und Theorie des Romans“ aus der intimen Kenntnis des Schriftstellers gute Bemerkungen gemacht. Die Zeiten, so hört man, sind andere geworden, so ändert sich auch die Gefühlswelt. Sie „kehrt“ überall „wieder“, aber überall in anderer „Verkleidung“. Die gleichen Probleme werden verschieden gesehen, die gleichen Charaktere von anderen Punkten aufgebaut. Das ewige Spiel von Wechsel und Bestehen — die unvermeidliche Form alles Verstehens einer Entwicklung — in seiner Bedingtheit zu offenbaren ist, wie gesagt, Aufgabe einer historisch orientierten Poetik. Uns interessiert in diesem Zusammenhange ein anderes.

Die oben gegebenen wahllos herausgegriffenen und leicht zu mehrenden Bestimmungen des Epischen beziehen sich auf die Dichtung, wie sie im ästhetischen Genuß gegenständlich wird. Sie haften unmittelbar an dem Gesamteindruck und zwar an dem Erlebnis als einem Ganzen, nicht an seinen einzelnen Stücken. Sie dienen der Charakteristik der „epischen Welt“. Sie sind in unserer Sprache Bestimmungen des ästhetischen Gegenstandes und da sie nicht als ein Teilstück desselben gegeben, noch in solchen begründet sind, sondern an ihm als einem Ganzen haften, so nennen wir sie in Befolgung eines neueren psychologischen Sprachgebrauchs: Gesamtcharaktere des ästhetischen Gegenstandes. Ihr Wesen ist: das Ganze wie eine Atmosphäre zu umschweben, erlebt zu werden und zwar als eine Weise, wie das „Ganze“ uns anmutet. Der Gesamtcharakter ist von dem Erlebnis ebensowenig zu scheiden, wie die Melodie von den Tönen, aus welchen sie „besteht“ — womit nicht gesagt sein soll, daß die Melodie ein Gesamtcharakter der Töne sei. Die Melodie — nämlich eine bestimmte, soweit sie ein komplexes psychisches Erlebnis ist — hat ihren besonderen Gesamtcharakter und ist im übrigen, was sie ist. Aber ebenso wie die Melodie „dieselbe“ bleibt, wenn alle Töne geändert werden, kann „derselbe“ Gesamtcharakter auch anderen Erlebnissen zukommen. So entstehen jene Übertragungen, ohne welche eine eindringende Analyse der Kunstwerke, eine ästhetische Charakteristik nicht auskommt. Man setzt Epik und Stücke der antiken Plastik in Beziehung; findet daß sie gleichen Gefühlswelten entspringen, charakterisiert diese Welt und fühlt es unmittelbar heraus, daß BEETHOVENS Symphonien und SHAKESPEARES Dramen aus anderen, unepischen Welten stammen. Die römische Kampagna hat epische Breite, auf der Lüneburger

Heide schlummert es wie eine alte Sage, fährt man durch Mitteldeutschland, so ist es, als lese man eine Novelle und über den Landschaften des Benozzo Gozzoli in dem Palazzo Medici liegt die helle Tagesfreude des Schilderns und Erzählens — solche Charakteristik geht vom ästhetischen Gegenstand aus. Sie ist eine unmittelbare Interpretation des Eindrucks. So heißt es in HUMBOLDTS Ästhetischen Versuchen über GOETHES „Hermann und Dorothea“: „Wenn wir länger bei demselben (dem GOETHEschen Gedicht) verweilen, wenn wir ihm in allen seinen einzelnen Teilen folgen, wenn wir dann sehen, wie vollendet alle Umrisse sind, wie fest sich jede Gestalt unserer Phantasie einprägt, wie klar jede sich an die andere stellt, um zusammen eine schön geschlossene und leicht übersehbare Gruppe zu bilden: dann können wir uns nicht verleugnen, daß die Stimmung, mit der wir es verlassen, der Stimmung ähnlich ist, mit welcher sonst ihrer Gattung nach ganz verschiedene Künste, mit welcher die Werke der Malerei und der Plastik auf uns einwirken.“[1])

Was hier in Rede steht, ist die Verwandtschaft ästhetischer Gegenstände, deren entsprechende künstlerische Gegenstände „ihrer Gattung nach“ verschieden sind.

Nimmt man nun diese ästhetischen Gegenstände und ihre Gemeinsamkeiten zur Grundlage einer Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, so kommt man naturgemäß zu anderen Bestimmungen als den von uns vorläufig schematisch nebeneinandergestellten. Doch diese Bestimmungen wären für das Darstellungsproblem an sich zunächst unbrauchbar. Denn sie sind auf die künstlerischen Gegenstände — um diese handelt es sich ja hier — nicht ohne weiteres übertragbar. Was hat der Hermes des Praxiteles als geformter Marmor mit einem Gesang des Homer jener Folge von Hexametern gemein? Beide enthalten, soweit sie künstlerische Gegenstände sind, Anweisungen zu einer ästhetischen Apperzeption und zwar zu einer bestimmten, ihnen allein angemessenen und der anderen heterogenen, da sie sich an andere „Auffassungsorgane“ wendet.

Eine Ästhetik nun, die das Darstellungsproblem behandelt, muß die Verwandtschaft der ästhetischen Gegenstände, das, was sie innerlich verbindet, und in Übertragungen der Gesamtcharaktere zum Ausdruck kommt, wohl beachten. Aber was sie zu beschreiben

---

[1]) S. 33 der 4. Aufl.

und zu ergründen hat, ist die Struktur des künstlerischen Gegenstands. Aus diesen muß sie die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes von Fall zu Fall abzuleiten suchen. Er ist der Gegenstand ihrer Forschung.

Freilich darf sie nicht, wie es bisweilen geschieht, den groben methodischen Fehler begehen, aus der Verschiedenheit der künstlerischen Gegenstände eine Unvergleichbarkeit der ästhetischen zu deduzieren und offenkundig vorgefundene Verwandtschaften im Gesamterlebnis ignorieren. Sie wird, wenn sie die ursächlichen Beziehungen zwischen dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand aufzudecken bemüht ist, vielmehr danach streben, die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes aus der Struktur des künstlerischen zu erklären, und wird in den Gesamtcharakteren der ästhetischen Gegenstände wertvolle Hinweise für die Erforschung der künstlerischen erblicken. Der künstlerische aber ist nichts, wenn er nicht aufgefaßt wird und er ist nur insofern ein eigenartiger, als er die Auffassung bestimmt. So wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung von selbst, d. h. aus der Natur ihrer Fragestellung, darauf gedrängt, die Verschiedenheiten der Dichtungsformen in denen der Auffassung zu suchen. Diese wird sie als ideale Typen aussondern und wird an ihnen das jeweils zu untersuchende Objekt, d. h. den künstlerischen Gegenstand und die ihm zugehörige individuelle Auffassungsform orientieren. Die Auffassung aber läßt sich nicht gut anders bestimmen, als durch die Angabe der Bedingungen, unter denen sie stattfindet.

Im übrigen haben Goethe und Schiller, wenn sie sich zu verständigen suchten, welche Form für die poetische Behandlung gewisser Stoffe die geeignetste sei, vom Standpunkt des Poeten aus behandelt, was wir vom Interesse der ästhetischen Forschung aus ergründen wollen. Uns ist gegeben der im ästhetischen Genuß erschaffene Gegenstand; ihn suchen wir zu erklären, d. h. die Faktoren anzugeben, denen er sein Sosein verdankt. Der Zusammenhang dieser Faktoren heißt der künstlerische Gegenstand. Seiner Erkenntnis sind Grenzen gesetzt. Wir wissen davon. Goethe und Schiller hatten ein seelisches Ganze zur Darstellung zu bringen, jene Einheit, an der wir Stoff, Motiv, Gehalt etc. unterscheiden. Dafür standen ihnen bestimmte Darstellungsmittel zu Gebote. Ihren Zusammenhang nannten sie „Formen der dramatischen, epischen und lyrischen Gattung“ und neben den Bemühungen, das Wesen dieser Formen zu ergründen, ging das Nachdenken und Überlegen,

welche Form dem Gegenstand die geeignetste sei, d. h. welche am besten den Gehalt ausschöpfe, welche ihn vollkommen ausdrücke. Wenn sie dabei in der Erwägung dichterischer Praxis zu wenig der historischen Bedingtheit der Form Rechnung trugen, die Stoffe als feste umgrenzte und unveränderliche Gegebenheiten behandelten, während doch gerade ihre Gesichter, je nach den Augen, mit denen sie angesehen werden, wechseln, so ist dies eine aus der technischen Richtung ihres Interesses und einer nur zu begreiflichen Ablehnung des historischen Relativismus herrührende Einseitigkeit. In jedem Falle gingen sie von dem aus, was ihnen unmittelbar gegeben war: den in einem bestimmten Stoff konkret gewordenen seelischen Gehalt. So auch die Ästhetik von dem ihr zunächst Zugänglichen, dem ästhetischen Eindruck, dem Gegenstand des ästhetischen Genusses. Beide aber wollen — freilich zu verschiedenem Endzweck — Einblicke gewinnen in die zwischen Darstellung, Dargestelltem und aufnehmendem, ästhetischem Subjekt bestehenden Zusammenhänge. Goethe und Schiller mußten daher auch zu ähnlichen Bestimmungen der Dichtungsgattungen gelangen, wie sie von uns versucht werden. Goethe gibt in der Beilage zum Brief vom 23. Dezember 1797 folgende Bestimmung des epischen und dramatischen: „Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände, und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müßte man sich einem Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird; ich sage vorzüglich: denn, wie ich schon zu Anfang bemerkte, ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen.“ Goethe verbreitet sich dann über die Gegenstände beider Dichtungsformen, über die Motive, „die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen“ und gibt einige Winke über die epische und dramatische

Gestaltung immer in nahem Bezug zu der gegebenen Grundbestimmung.

So müßte denn auch die Poetik immer wieder die verschiedenen Bestimmungen des Epischen, Dramatischen und Lyrischen zueinander in Beziehung setzen, denn ihr letzes Ziel, wozu alles Systematisieren, alle Überschau und alle Detailuntersuchung geschieht, ist doch das Begreifen der Kunst als Tatsachenwelt eigener Gesetzmäßigkeiten und besonderer Struktur.

Die epische Auffassung.

Wir haben dem Schema der Auffassungsformen ein Schema der Dichtungsformen gegenübergestellt und versuchten die Berechtigung dazu aus der Natur unserer Fragestellung abzuleiten. Wir suchen nunmehr die Typen der Auffassung genauer zu bestimmen. Wir beginnen mit der Form der Auffassung epischer Dichtung.

Das ästhetische Objekt entsteht hier auf eigentümliche Weise. Während es im Dramatischen und Lyrischen in den Sätzen so gegeben ist, daß es nur ihrer Auffassung als Äußerungen bedarf, es lebendig zu machen, wird es im Epischen gewissermaßen auf einem Umweg vermittelt. Was nämlich in dem ästhetischen Gegenstand an Sachgehalt steckt, wird mitgeteilt, während es im Dramatischen und Lyrischen ausgedrückt ist. So wenigstens präzisiert sich der Sachverhalt bei schematischer Scheidung und dementsprechend ist auch die Einfühlung in die gegebenen Wortfolgen hier und dort eine andere.

In der Auffassung epischer Dichtung ist die Einfühlung — eben in ihrem Verhältnis zu den Wertfolgen — eine mittelbare: Die Worte sind nicht der Ausdruck der Gegenstände, sie sind nur Ausdruck der Vorstellungen von den Gegenständen, wie sie die populäre Psychologie als Erlebnis in einem Bewußtsein vorhanden denkt. Auf die Gegenstände weisen sie nur hin, wie man wohl sagt: mittels ihrer Bedeutungen. Dies ist der Umweg, den die Auffassung erzählender Dichtung zu machen hat. In die übermittelten Sachzusammenhänge, Ereignisse, Menschen, Situationen wird, ihrer Eigenart entsprechend, ein besonderes Leben eingefühlt. So werden sie zu ästhetischen Gegenständen, zu Objekten der „ästhetischen Betrachtung“. Wirkte nun aber nur diese Einfühlung, so wäre ein lebendiges Miterleben wohl einigermaßen in Frage

gestellt: Die formalen Ausdruckswerte der Sprache gelangten überhaupt nicht zur Geltung. Sind sie doch Äußerungen des jetzt und hier gegebenen Ichs der Rede und gerade von diesen sind die Tatsachen der Erzählung und Dichtung als vergangene deutlich unterschieden. Soweit sie sich also realisierten, würden sie die Vorstellung des Ichs der Rede, d. h. des Erzählenden, beleben, wirkten also scheinbar in einer der Einfühlung in das Mitgeteilte entgegengesetzten Richtung. Und ganz sind ja diese Ausdruckswerte — wir haben es oben auseinandergesetzt — nicht auszuschalten. So wäre es denn bei diesem Widerstreit der Einfühlungen um die ästhetische Wirkung der erzählenden Dichtung übel bestellt — bestünde er wirklich. Dies aber ist nicht der Fall. Wer ist denn das Ich der Rede? So sehr es auch durch die Einfühlung in die formalen Elemente differenziert und bereichert werden mag — es bleibt solange nicht etwas von anders woher hineingedeutet wird, der Erzähler und nichts anderes, nicht mehr und nicht weniger, vor allem nicht eine außerhalb der Erzählung existierende Person bestimmten Namens, Standes und Charakters. Wir beleben das Ich der Rede wie es und weil es erzählt. So wenigstens ist es in der reinen Erzählung. Wir erleben es wie das Erzähler-Ich die mitgeteilten Tatsachen auffaßt und beurteilt, welche Gefühle in ihm erwachen, wie die Phantasie und Erinnerung Abwesendes vergegenwärtigt, Entferntes herbeizieht. Das Erzählte wird also nicht als nackter Tatsachenzusammenhang geboten. Es wächst vielmehr der jetzt und hier im Erzähler sich abspielende, seelische Prozeß des Erzählens mit dem gleitenden Wechsel der Bilder und Stimmungen in uns hinein und in diesem Licht von dem Schimmer der Persönlichkeit des Erzählers seltsam umwoben, in dem besonderen geistigen Rhythmus seines Vorstellungsverlaufs wird auch in uns die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebendig. Der Rhythmus der Rede, Tempo, Wortklang und Länge der Sätze, die Wahl der Worte, die Gestaltung der Ereignisse, was mitgeteilt, was verschwiegen wird — kurz ein ganzes System von Ausdruckswerten ist fort und fort an der Arbeit, das Mitgeteilte in einem besonderen Sinne vor uns hinzustellen. Man achte nur einmal, wie bei guter mündlicher Erzählung die Geste, das Mienenspiel, der Ausdruck der Augen, der Tonfall der Stimme des Erzählers, und nicht zum wenigsten die Pausen, die er macht, für die Wirkung des ganzen von Bedeutung sind — und von um so größerer, je weniger sie bemerkt werden! Alles dies nun muß sich irgendwie bei der Aufnahme der

geschriebenen Erzählung wiederfinden. So trägt eine Einfühlung die andere. Es ist nicht, als würde die nüchterne Tatsächlichkeit aufgebaut gleich einem Gerüst und, so gut es geht, nachträglich geschmückt und umgekleidet und zu dem Erzähler in Beziehung gebracht. Die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebt — zwar nicht als Welt des Erzählers in uns auf, denn die Auffassung ist auf das Erzählte gerichtet und „achtet" nicht des Erzählers; aber sie lebt in jener Färbung und jener Distanz, die dem Was durch den Erzähler verliehen wird. Der Erzähler — daran ist festzuhalten — ist nicht selbst „gegenständlich", aber der Gegenstand ist, was er ist, nur durch ihn, oder, wenn man will, durch uns, die wir seine Gedanken mitdenken , seine Bilder mitsehen, seine Gefühle mitfühlen. So ist der Erzähler und was ihn in der geschriebenen Erzählung zu ersetzen geeignet ist, ein wichtiges Stück in dem Zusammenhang der Wirkungsfaktoren, denen der ästhetische Gegenstand einer epischen Dichtung sein eigentümliches Leben verdankt. Er selbst gehört nicht zum ästhetischen Gegenstand, sondern zum künstlerischen, denn eine Scheidung von Erzähler und Erzähltem geschieht nicht im ästhetischen Genuß, sie wird erst nachträglich vollzogen bei der Reflexion auf die Mittel der Darstellung. Aber sie gründet natürlich in einer im ästhetischen Genuß unmittelbar erlebten Weise der Beziehung des ästhetisch apperzepierenden Subjekts auf Gegenstände, auf jenes eigentümliche Vermitteltsein, das als ein Gesamtcharakter an dem ästhetischen Gegenstand haftet und verschieden zu charakterisieren ist. Der Erzähler, um es in einem Bilde zu sagen, ist nur wie ein Glasfenster, durch welches hindurch man auf eine Landschaft sieht. Der Blick ruht in der Weite. Ist das Glas gefärbt, ist es die Landschaft auch. Aber auch in dieser Färbung kommen Farben und Helligkeiten des Bildes — nur eben gleichmäßig verändert — zur Geltung. Freilich je gefärbter das Glas ist, umsomehr zehrt es die in der Landschaft selbst gelegenen Farben auf, bis schließlich bei dunkel gefärbten Scheiben nur größte Helligkeiten und schärfste Gegensätze aus der allgemeinen Verfinsterung hervortauchen. Immer aber kann der Blick auf die Landschaft gerichtet sein, immer schiebt sich die Scheibe dazwischen und verändert das Bild. Erst eine Änderung des Blickpunktes, ein anderes Sehen lenkt den Blick auf die Scheibe selbst und ändert das Verhältnis von Scheibe und Landschaft. Dann wird der Erzähler gegenständlich. Was er nun auch erzählen mag — es gilt als seine Äußerung, nicht als ein Mitgeteiltes und je mehr

das der Fall ist, um so reiner kommt statt der epischen die dramatische Auffassung zur Geltung.

Eine Ästhetik der erzählenden Kunst hat aber immer mit der Zweiheit von Erzähler und Erzähltem zu rechnen. Es gibt keine Erzählung ohne Erzähler. Wenn SPIELHAGEN in seiner Technik des Romans von „objektiver" Darstellung spricht, hinter der der Erzähler zu verschwinden habe, so meint er nach allem, was er darüber sagt nicht eigentlich den „Erzähler", sondern den Menschen in ihm mit seinen Liebhabereien und Abneigungen, wie er auch außerhalb der Erzählung als dieser und jener als existierend erfaßt wird. Auch wenn er richtig sagt, daß Homer die Objektivität bis zu dem Grade erreiche, daß er eigentlich nicht „der dichterische Mund seines Volkes", sondern „der Mund seines dichterischen Volkes" sei, also das poetische Organ κατ' ἐξοχήν — auch dann bleibt er doch ein „Mund", ein idealer Erzähler, der Geschehnisse und Begebenheiten erzählt. Überhaupt wird die Frage, inwieweit der Erzähler als Persönlichkeit hervortreten darf und soll, in keiner Weise präjudiziert durch die Forderung, daß er als Erzähler seine Wirkung entfalte, daß alles wirklich als erzählt erfaßt werde. Jene Frage betrifft, wenn man es genauer bedenkt, den ästhetischen Gegenstand. — SPIELHAGEN meint, aus ihm müsse alles Subjektive, Individuelle, alle Stimmung und Laune entfernt werden. Unsere Forderung zielt dagegen auf den künstlerischen Gegenstand. Sie wird, wie man sich auch zu SPIELHAGENs Forderung der objektiven Darstellung stellen mag, dadurch weder erfüllt, noch abgewiesen. Die Epischen Gesänge des Homer sind Muster echter Erzählung: „Das Homerische Gedicht," so heißt es in den Noten zum West-Östl. Divan, „ist rein episch, der Rhapsode waltet immer vor, was sich ereignet, erzählt er, niemand darf den Mund auftun, dem er nicht vorher das Wort verliehen, dessen Rede und Antwort er nicht angekündigt." (Weimar. A. VI.) Alles in ihnen ist vermittelt, referiert, in epischer Distanz gehalten, der Erzähler ist wirksam und doch feiert sie SPIELHAGEN als den Gipfel der „Objektivität" und in seinem Sinn durchaus mit Recht. Andererseits kann ein Roman im „Subjektiven" Willkürlichen stecken bleiben und doch der Forderung, daß in allem ein erzählendes Ich wirksam sei, nur sehr unvollkommen genügen.

Jedenfalls ist das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten, da es nun doch einmal das Auszeichnende der epischen Dichtung ist, „erzählt" zu werden, von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der epischen Form, für die eigentümlich vermittelte Auf-

fassung des Epischen. Dieses Verhältnis kann gar verschieden sein. Wie steht der Erzähler zu seinem Gegenstand? Erzählt er Wirkliches oder erfindet er frei? Ist er innerlich selbst beteiligt, ist er ergriffen oder geht es ihn persönlich nichts an? Erzählt er von sich oder von andern? Ist er wie ein farbloses Fensterglas, das nur eben das Bild zusammenhält, oder gibt er wie ein farbiges Glas allem besondere Tönung. Solche und ähnliche Fragen bestimmen offenbar die Form seiner Erzählung und bestimmen, da ja in der Auffassung alle diese Äußerungswerte wirksam werden, die Grundstruktur der jeweils zu ermittelnden ästhetischen Apperzeption. So hatte Otto Ludwig z. B. drei Formen der Erzählung unterschieden. Eine, „die eigentliche Erzählung“, wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Der Erzähler „referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann“. Die andere „die szenische Erzählung“. „Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser miterleben.“ Er braucht keinen Ausweis seiner Kenntnis zu geben und er ordnet alles nach der inneren Gesetzmäßigkeit des Gegenstandes. Die dritte, eine Mischform, vereinigt, so meint Otto Ludwig, die „Vorteile aus a und b: die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemütes, auch die Gedrängtheit von a, mit der detaillierten Mimik, der charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. . . . Sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben.[1]) — So sind verschiedene Gruppierungen möglich. Die wiedergegebenen Sätze O. Ludwigs zeigen den Wert dieser Gesichtspunkte für die Erkenntnis der Struktur des künstlerischen Gegenstandes. Ihre Entsprechungen in den ästhetischen Gegenständen — bei Ludwig läuft beides in der Charakteristik nebeneinander her — sind unschwer aufzuweisen. Hier galt es, die Entwicklungsmöglichkeit dieser von der Form der Auffassung ausgehenden Bestimmung der epischen Dichtkunst anzudeuten. Wir haben es hier nicht mit einer systematischen Darstellung der epischen Auffassung zu tun. Wir deuten Möglichkeiten der Verwendung und Entwicklung nur an, um eine enge und einseitige Auffassung der eigenen Bestimmung hintanzuhalten. Im übrigen ist ja unsere Absicht hier lediglich die der Vorbereitung einer Einzeluntersuchung. Wir legen

[1]) O. Ludwig, Epische Studien, Werke VI 304 (Hesse).

sozusagen die Instrumente zurecht, mit denen die Sektion eines künstlerischen Organismus geschehen soll. Wichtig ist lediglich die Anerkennung, daß der Auffassung einer epischen Dichtung eine besondere seelische Struktur zugrunde liege und daß zu ihrer Beschreibung von der Tatsache auszugehen sei, daß hier eben alles erzählt ist. Dies ist als Bildungsprinzip epischer Auffassung anzuerkennen: im übrigen liegt es im Begriff des Bildungsprinzips in der Wirklichkeit in vielen Abarten zur Erscheinung zu kommen.

Wir wenden uns nunmehr der Auffassungsform des Dramatischen zu.

Die dramatische Auffassung.

Lyrische und dramatische Auffassung unterscheidet sich von der epischen durch die Geltung der Worte als Äußerungen eines jetzt und hier gegebenen im ästhetischen Genuß gegenständlichen Ichs der Rede. Dieser ästhetische Gegenstand verdankt sein Dasein dem Walten dieser unmittelbaren Einfühlung in die bedeutungsvollen Wort- und Satzzusammenhänge. Es findet sich in ihm nichts, was zu einer ähnlichen Scheidung berechtigte, wie sie im Epischen zwischen Erzähler und Erzähltem stattfindet. Was aber unterscheidet nun Lyrik und Dramatik? Wird doch von anderen Gesichtspunkten aus Drama und Epos unter den Begriff der pragmatischen Dichtung dem Lyrischen entgegengestellt. Was ist, so fragen wir, das Unterscheidende der dramatischen und lyrischen Auffassung?

Im Drama, dies wird als äußerliche, aber nicht weiter in Frage gezogene Charakteristik gelten, läßt der Dichter die Person selbst handelnd und redend auftreten und aus Handlung und Rede erwächst das Drama als eine Einheit von Charakteren und Geschehnissen, die untereinander in verschiedenen Verhältnissen der Über- und Unterordnung stehend, in der eigentümlichen Weise ihres Ineinanders ein Ganzes bilden und in sich einen seelischen Gehalt tragen. Der Dichter selbst greift nicht erläuternd und erklärend in den Verlauf des Geschehens; denn was sich an szenischen Bemerkungen findet, kommt bei der szenischen Darstellung selbst zur Geltung, an Stelle der „Vorstellung von den Dingen“ treten „die Dinge“ selbst. So müssen Sätze und Handlungen als Reden und Taten verstanden werden und zwar — dies ist entscheidend — eines persönlich bestimmten, in der sukzessiven Aufnahme der Dichtung sukzessiv ausgestalteten, bereicherten und individuell differenzierten Ichs, als Rede und Tat der im Szenar so und so benannten

Personen. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze, deren Betätigung, wie wir im ersten Kapitel dieses Teiles S. 53 ff. auseinandersetzten, an sich der Vorstellung eines bestimmten sich äußernden Individuums nicht bedarf, wird bei der dramatischen Vorstellungsbildung in besonderer Weise spezialisiert. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze enthält so viel dramatische Werte als das in den Worten und Sätzen ausgedrückte Psychische auf ein bestimmtes Ich einer Person direkt bezogen wird.

In dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller findet sich eine Charakteristik dramatischer Vorstellungsbildung, dem Plane jener Auseinandersetzung entsprechend, vom Schauspieler aus gedacht. Man wird die Beziehung zu unserer Aufstellung leicht herausfinden. Es heißt da: „Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. . . . Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.“ [1])

Immer sind, so sagten wir, Worte Äußerungen eines Seelischen, aber nicht immer, so fügen wir hinzu, ist das Seelische eine bestimmte Person und demgemäß hat der als Äußerung verstandene Satz nicht immer jenes eigentümliche auf den Redenden Hinweisende, Pointierte, jene Aktualität der Geste, wie es die dramatisch erfaßte Rede an sich trägt. Diese Auffassung muß im Satz, wie gesagt, vorgebildet sein, doch nur soweit nun wirklich die Auffassung diesen Weisungen gehorcht, hat der Satz dramatische Geltung. Das Entscheidende also ist auch hier die Form der Auffassung. Von ihr hängt es ab, ob wirklich der Dramatiker seine eigentümliche Aufgabe erfüllen kann: nicht redende Menschen, sondern durch Rede Menschen — und dies in einem weitesten Sinne — darzustellen. Das Entscheidende ist ja nicht das Vorkommen von Rede und Gegenrede. Sie findet sich bei Homer in hunderten von Hexametern fast ohne Zwischenbemerkung der Erzählenden und doch wird niemand,

---

[1]) Briefbeilage zum 23. Dez. 1797.

wie es A. W. Schlegel fein anmerkt, von einem Dialog — im dramatischen Sinn des Wortes — reden. Das Entscheidende ist die in der Gestaltung der Rede vorgebildete Struktur ihrer Auffassung: Rede und Widerrede, Geste und Handlung fordern als einzige Darstellungsmöglichkeiten des Dramatikers die straffe Rückbeziehung ihrer Ausdruckselemente nicht nur auf ein Ich als allgemeinen seelischen Mittelpunkt, sondern auf die bestimmte Person. Und mag auch das eigentlich Dargestellte oft — wie beispielsweise bei Ibsen — hinter den Personen liegen, so müssen doch auch hier die seelischen Äußerungen das Medium der Persönlichkeit erst passieren, um in dieser eigentümlichen Brechung ihrem letzten Ziele zuzustreben.

So ist diese Bestimmung gleich denen der epischen und der noch zu erörternden lyrischen Vorstellungsbildung nicht als Regel zu fassen, sondern als allgemeines Bildungsprinzip, zu dessen geschichtlichem Wesen es gehört sich nicht in einem Falle auszugeben, sondern in den unbegrenzten Möglichkeiten individueller Variationen zu wirken. In jedem Drama gibt es erzählende Partien, wo die Rede mehr als Mitteilung von Tatsachen, denn als Verlautbarung erfaßt wird. Und hier sind der Möglichkeiten der Auffassung viele: Was eine Bote erzählt, kommt als bloßer Bericht reiner zur Geltung, als was der Held des Dramas in dieser Art spricht und was oft mehr als jetzt und hier auftauchende Erinnerung, denn als geschehene Tatsache in dem dramatischen Zusammenhang seine Wirkung übt. Hier erfährt die epische oder dramatische Grundstruktur eigene Modifikationen: „Selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor Augen gebracht werden.“[1])

Hier wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik reiches Material ihrer Forschung finden. Sie wird es nicht in schematisch-äußerlicher Auffassung zu einer Formenlehre der Technik entwerten, sie wird den geschichtlichen Zusammenhang zwischen Mitteln der Darstellung und dem jeweiligen Gehalt des Dramas aufzeigen und ihre Beziehung zu anderen Bestimmungen des Dramatischen herzustellen wissen. So scheint — um nur einige Beispiele in beliebiger Folge zu geben, die im „Wilhelm Meister“ aufgestellte Forderung, „im Roman sollen vorzügliche Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charaktere und Taten“, mit der Grundstruktur der epischen und dramatischen Auffassung im besten Einklang zu stehen. Aber eine dogmatische Auffassung

---

[1]) Briefbeilage a. a. O.

wäre gar sehr von Übel. Was fiele ihr alles zum Opfer! Von allem das Wertvollste: der Faust II. Da ist alles „Gesinnung" und „Begebenheit", nichts oder nur weniges „Charakter und Tat". Dem entspricht die Auffassungsform der Reden: sie ist eher episch und lyrisch als dramatisch, die Menschen sind die Sprecher der Reden, aber die Reden selten die Sprache der Menschen. Damit sind der Analyse des künstlerischen Organismus wertvolle Fingerzeige gegeben — aber eine Ästhetik, die solche Bestimmungen nur verwertet, um der poetischen Gestaltung Grenzen zu ziehen, die sagen wollte: dies ist ein Drama und dieses ist keines, würde den Ast absägen, den sie mit vieler Mühe erst erklettert hat. Woher hat sie ihre Maßstäbe als aus den Werken?

Wenn Schiller in dem Brief an Goethe vom 25. April 1797 bemerkt, „der Dramatiker stehe unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der der Substantialität", so ist auch dies in dem tiefen Gegensatz der Auffassungen hier und dort begründet: Wo ein Erzähler, da gilt die Anordnung der Begebenheiten als sein Vorstellungsverlauf. Er kann die Stücke auf seine Weise verbinden, darf vor- und zurückgreifen und schafft dergestalt eine besondere nicht in dem Vorgang selbst gelegene Einheit. Der Dramatiker, da er nur Rede und Tat gibt, muß in diesen selbst Einheit und Folge herstellen: er verbindet nach Ursache und Wirkung.

So ließe sich aus unserer Bestimmung der Auffassungsformen vielerlei ableiten. Die nachfolgende Einzeluntersuchung wird weitere Beziehungen aufweisen, Modifikationen zeigen und Möglichkeiten entwickeln. Da es sich nicht um Gesichtspunkte der Systematisierung handelt, sondern der Einzelanalyse, muß schließlich auch daraus erst Bedeutung und Wert der Bestimmung resultieren. Wir wenden uns zur Bestimmung der lyrischen Auffassungsformen.

Die lyrische Auffassung.

Die Lyrik scheint unter den Gattungen einer eindeutigen Bestimmung am schwersten faßbar. Definiert man sie als die „subjektive" Kunst, so ist mit Recht zu fragen, wie der Lyriker als Künstler möglich sei, „er, der nach der Erfahrung aller Zeiten immer ‚ich' sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt".[1]) Und was wäre

[1]) Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie". 4. Aufl. S. 39. (Gr. Ausg.)

schließlich mit der Definition der Lyrik als der subjektiven Kunst geleistet! Ist es mehr als ein fernes Hindeuten auf das, was genauer zu beschreiben ein so unbestimmtes, mißverstandenes und daher selbst allererst der Erklärung bedürftiges Wort wie „subjektiv" gänzlich unvermögend ist? So wollen wir dies Wort hier wie auch sonst in ästhetischen Untersuchungen vermeiden. Aber einen Fingerzeig kann es uns doch geben. Ist die Lyrik die subjektive Kunst — man drückt etwas Richtiges unzureichend aus — so sind die Worte und Sätze, da der Lyriker ich und wieder ich sagt, jedenfalls Äußerungen eines Seelischen und da das Seelische auf Einfühlung des eigenen Ich beruht, so kann man wohl sagen, die Rede werde als Äußerung eines eingefühlten Ich verstanden. Aber dies wird sie im Dramatischen auch und Lyrik und Dramatik sind doch wohl unterschieden. Wo liegt nun das Wesentliche der lyrischen Auffassungsweise?

Im Drama ist das Ich der Rede die bestimmte, redende Person, wie sie im Szenar aufgeführt ist, fünf Akte hindurch in den verschiedensten Lebenslagen uns beschäftigen soll, zu anderen Personen in mannigfachen Beziehungen steht und durch Einfühlung in ihre Äußerungen in der konkreten Fülle einer Persönlichkeit erlebt wird. Ist das Ich einer lyrischen Dichtung ebenso eine Person, ein Mensch bestimmten Namens, Standes und Charakters mit einer Vergangenheit und einer in dem Jetzt und Hier keimhaft vorgebildeten Zukunft? Man versuche es einmal bei einem lyrischen Gedicht, das sich als Ich-Erlebnis gibt, in welchem also, populär und falsch ausgedrückt, der Dichter sich selbst darstellt, — dieses Ich zu charakterisieren, wie etwa den Sprecher eines Monologs. Fühlt man es nicht, wie man an dem Eigensten des Gedichtes vorbeiredet? Wie der seelische Gehalt entweicht und eine traurige leere Hülse überbleibt? Das Seelische hat im Lyrischen einen eigenen Agregatzustand. Es widerstrebt der Bindung in einer Persönlichkeit. Es schwebt; ist sozusagen gasförmig, nicht fest, es ist Stimmung, Bild, Gedanke oder Gefühl — jedenfalls Zustand.

Nun kann man freilich auch hier von einem Ich reden — zumal bei genetischer Betrachtung. Aber man wisse, daß es ein anderes Ich ist, als das dramatische! Dies zeigt schon die Vortragsweise: Wird ein lyrisches Gedicht vorgetragen, so verlangt es eine spezifisch andere Weise des Vortrags, als der Monolog. Starke dramatische Akzente steigern nicht, sondern zertören die Wirkung. Der Sänger eines Liedes vermeidet die Gebärde, der

Sprecher des Monologs sucht sie. Dort kann eine Handbewegung die Wirkung zerstören, hier erst vollenden. Das lyrische Ich lebt nur in der sinnvollen Klangwelt der Wortzusammenhänge. Die Gebärde, in ihrer sichtbaren Realität, ragt als persönlicher Ausdruck einer anderen Welt fremd in sie hinein, reißt die seelischen Zusammenhänge nur auseinander, statt sie wie im Monolog fester zu knüpfen.

So werden zwar auch in der Lyrik die in den Worten schlummernden Ausdruckswerte geweckt, aber zu einem anderen Leben als im Dramatischen. Was die Auffassungsform der Lyrik von der des Dramas scheidet, ist die mangelnde Verflechtung der eingefühlten seelischen Bewegung zu einem bestimmten Ich, zu einer Person. Den Wörtern fehlt jenes eigentümlich Hinweisende, Determinierte der dramatischen Sprache. Daher ist eine starke Dynamik und Akzentierung des Vortrags von Übel, daher fehlt die Gebärde. Nimmt man aber das Wort selbst als Gebärde, da es doch in jedem Fall eine seelische Äußerung ist, so verhält sich das Wort des Dramas zu dem des lyrischen Gedichts, wie die gewöhnliche Gebärde zur Tanzgebärde. Die ausgedrückte Einheit liegt hier nicht mehr in dem Menschen, der tanzt, sondern in einem Anderen, darüber Schwebenden: dem Tanz, der Stimmung, in jedem Fall dem Zustand. Dieser überwindet das empirisch reale Ich und seine Kontinuität in der Zeit. Das Ich ist ganz Melodie, oder rhythmische Bewegung: gestaltetes Gefühl. Sein Wesen beruht eigentlich darin, keinerlei Personalzusammenhang mit einem früheren oder späteren Ich zu kennen. Es lebt daher nur in den Tönen, oder im Rhythmus der Körperbewegungen oder in der geheimnisvollen Einheit von Wortbedeutung, Bild und Klang. So schwebt es beziehungslos und keiner Beziehung bedürftig über anderen Wirklichkeiten in eigenem Raume, in besonderer Distanz.

Mit einer Ungenauigkeit in der Psychologie des Wortverständnisses ließe sich daher der Gegensatz dramatischer und lyrischer Auffassung so formulieren: in der dramatischen Vorstellungsbildung werden die Worte erfaßt als von einem Individuum gesprochen, von den Personen des Dramas, in der lyrischen führen sie als sinnvoll verstandene Träger bestimmter Ausdruckswerte ein eigenes Dasein. Dem entspricht es, daß in der Lyrik die melodischen Werte der Sprache mit der Allgemeinheit des in sie eingefühlten Lebens hervor-, die bedeutungsmäßigen mit ihrer auf den sprechenden Menschen hinweisenden Bestimmtheit zurücktreten. Nicht daß sie gänzlich verschwinden! Sie

stecken ja bereits in den melodischen Elementen, die sich, wie wir wissen, erst mit dem Sinn der Rede bilden. Doch es ist, als leuchteten sie oft ungewiß aus dem Schleier hervor, den das allgemeine Leben der Klänge und Wortmelodien still und heimlich über ihnen webt. Im übrigen ist das Verhältnis von Wortklang, Rhythmus und Bedeutung verschiedener Über- und Unterordnung ausgesetzt. Bald scheint ein wunderbares Gleichgewicht zu herrschen, bald Melodie, bald Bild und Bedeutung zu überwiegen. Doch keines kann das andere entbehren und immer verharrt das eingefühlte Leben in der Schwebe. Je mehr es sich aus der Sphäre entfernt, in der sich das Seelische zu der Struktur der Persönlichkeit verdichtet, um so reiner gelangt sein lyrischer Charakter zur Geltung.

Aber immer bleibt es die Leistung jener unmittelbaren Worte als Äußerung erfassenden Einfühlung. Es ist daher deutlich vom Epischen geschieden. Auch darüber einige Worte.

Erzähler und Erzähltes sind in der epischen Dichtung zweierlei, denn Worte sind Ausdrücke und weisen auf Gegenstände hin. Beides tun sie in jedem Fall, eines bedingt das andere. Aber die Auffassung kann, so sahen wir, diese doppelte Funktion verschieden realisieren. Wo Gegenstand der Rede und ausgedrücktes Erlebnis sich decken, liegt es näher, Worte als Äußerungen aufzufassen, denn als Mitteilung. Wo Gegenstand und Erlebnis auseinandergehen, kann die Auffassung die vorliegende Zweiheit verschieden herausarbeiten. Achtet sie auf das, mit den Worten Gemeinte, von dem Jetzt und Hier Unterschiedenen, so gelangt die zweite Funktion der Worte, Ausdruck der Erlebnisse zu sein nur nebenbei zur Geltung — freilich nicht nebensächlich. In ihr konstituiert sich das sprechende Ich als Erzähler und gründet jenes eigentümliche Vermitteltsein, das zu der nachträglich vollziehbaren Scheidung von Erzähler und Erzähltem Veranlassung gibt. Es ist, so sagten wir, wie ein Sehen durch Glasscheiben. Der Blick durchdringt das Glas und ruht in der Weite.

In der lyrischen Vorstellungsbildung gibt es keinen Erzähler und nichts, was eine diesbezügliche Scheidung begünstigte. Zwar ist es ein leichtes, in Gedichten Sätze aufzuweisen, deren sprachliche Form die des Erzählens von Vergangenem ist und somit einer epischen Auffassung Gelegenheit böten. Doch, wie wir zu Anfang dieses Abschnittes betonten, ist nicht die Form, sondern die Auffassung der Sätze entscheidend. Und hier bleibt das Wesentliche der lyrischen Auffassung bestehen: die in den Worten schlummernden

Ausdruckswerte dominieren — auch da wo Sätze auf ein von dem Jetzt und Hier Unterschiedenes hinweisen. So bleibt die für jede epische Auffassung charakteristische Zweiheit von Erzähler und Erzähltem in der Lyrik ein Keim ohne Entfaltung. Man kann mit Fr. Th. Vischer die „bildlichen", „gnomischen" überhaupt einen Gegenstand nennenden „Elemente" allenfalls die „epischen" heißen. Nur fehlt ihnen im lyrischen Gedicht die entsprechende epische Auffassung. Sie gelten in ihrer Gegenständlichkeit nur soweit sie Ausdruckswerte des Hier und Jetzt gegebenen Seelichen werden. Diese Funktion verleiht Bildern und Erlebnissen in einem lyrischen Gedicht jenes merkwürdige, flüchtig momentane, aber kristallklar leuchtende Dasein. Sie sind nichts als Bild, Stimmung, Erscheinung. Der lyrische Stil ist daher, wie Vischer es ausdrückt, „im Unterschied vom epischen darauf gewiesen, mehr erraten zu lassen, als auszusprechen, vom Äußeren auf das Innere zu deuten".[1]) Nur muß es die Auffassung auch wirklich dabei bewenden lassen, sie muß sozusagen über die Sachlichkeit der Dinge hinweggleiten, wie Licht und Schatten über eine Wiese. Den Hörer in diesem Zauberkreis festzuhalten und doch zu erfüllen, ist das Geheimnis der lyrischen Kunst. Hier entfaltet sich die inkommensurable Macht melodischer Werte: das in sie eingefühlte Leben ist seinem Ursprung nach allgemein, es verdrängt die „empirische" Realität der Dinge und setzt eine andere an ihre Stelle. So erfahren in der Lyrik dieselben Bilder und Dinge, Gleichnisse und Sätze eine andere Verwertung als im Epischen oder Dramatischen.

Es muß daher das Kunstwerk, soll es als Darstellung verstanden werden, zu der in seine Gestaltung vorgebildeten Struktur der Auffassung in Beziehung gesetzt und von diesem Zentrum aus als künstlerischer Organismus verstanden werden.

Zusammenfassung und Beispiele.

Wir haben die drei Typen der Auffassungsform in ihrer ästhetischen Geltung zu bestimmen gesucht. Will man sie kurz in dem, was sie unterscheidet, kennzeichnen, so bietet sich folgende Formel: das epische Gedicht wird vorgetragen, das dramatische vorgelebt, das lyrische trägt sich selbst vor. Jede dieser „Naturformen der Dichtung", wie sie in den Noten des

[1]) Ästhetik, § 887 III. S. 1333.

„West-östlichen Divans“ einmal genannt werden, bedürfte nun, um in dem Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten und der ihnen in der Analyse des Einzelfalls zukommenden Bedeutung erkannt zu werden, der Erläuterung durch Beispiele. Doch würde dies allzusehr den Rahmen der theoretischen Erörterungen erweitern. Wir verweisen auf die folgende Einzelanalyse von „Werthers Leiden“. Seine eigentümliche Struktur wird Gelegenheit bieten, Geltung und Eigenart jeder der drei Formen der Dichtung in ihrer Weise zu veranschaulichen. Immerhin aber sei im folgenden einiges zusammengestellt, was als Illustration und als Möglichkeiten der Analyse aufgefaßt, dazu dienen kann, die ziemlich abstrakten Unterscheidungen der allgemeinen Erörterungen zu beleben. Zunächst einen — freilich sehr summarischen — Überblick über einige Hauptformen dramatischer Vorstellungsbildung.

Unsere Bestimmung der spezifisch dramatischen Gestaltung und der ihr korrespondierenden Struktur der Auffassung war nicht in der Absicht unternommen, eine Form des Dramas zu umschreiben, wie sie durch alle Zeiten und Völker hindurch unabänderlich feststeht. Es sollte vielmehr ein Grundprinzip dramatischer Gestaltung angegeben werden, um, was in den verschiedenen Literaturen als Drama gilt, in der individuellen Eigenart der künstlerischen Gegenstände bestimmen zu können. Wir denken uns dies etwa in folgendem Sinne:

Das antike Drama, das klassische der Franzosen, das spanische Theater, die Bühne Shakespeares und der deutschen Klassiker und schließlich Ibsens und der Modernen Drama gelten als verschiedene Ausprägungen „des Dramas“ und kein einigermaßen historisch Denkender wird dem Absolutismus einzelner Künstler beipflichten, die angesichts dieser verschiedenen Erscheinungsformen freimütig dekretieren, dies sei ein Drama und jenes sei keines. Aber gefragt, was diese Formen als ein Gemeinsames kennzeichne, gerät man doch, will man nicht an Äußerlichkeiten wie Rede und Gegenrede u. dgl. m. hängen bleiben, einigermaßen in Verlegenheit. Und in der Tat, was könnte hier als allgemeines Kriterium gelten, wenn nicht eine gewisse Grundstruktur der Auffassung, die ihrerseits nun wieder der größten Mannigfaltigkeit individueller und zeitgeschichtlich bedingter Variationen Raum gibt? Fragen wir aber andrerseits, was denn an diesen Formen des Dramas verschieden sei, so läßt sich wohl sagen, so ziemlich alles, „die ganze in ihnen lebendig werdende Welt“. Aber, so fragen nun wir an der

Darstellung Interessierten, was ist damit eigentlich gesagt? Für uns bekommen solche Bestimmungen doch erst ein Gesicht, wenn sie sich mit der Dichtung als einem künstlerischen Gegenstand befassen, als einem Ursachenkomplex, der die allgemein vorauszusetzende Auffassungsform — hier die dramatische — in seiner Weise modifiziert und ausgestaltet. Und da eröffnen sich nun für das in Rede stehende Problem der Analyse verschiedener Formen des Dramas folgende Möglichkeiten der Betrachtung.

Das antike Drama — selbst das des Euripides — weist in seiner Art die großen Mythen zu behandeln, dem Individuum nicht jene zentrale Stellung an, wie das historische Drama Shakespeares. Diese Welt sieht den Knotenpunkt, in welchem sich die vielfachen Fäden eines Geschehens entscheidend verschlingen, überhaupt noch nicht im Individuum, die übergeordnete Einheit ist vielmehr der Mythus selbst, ein Familienschicksal, ein Götterwille, eine Weissagung und alles individuelle Erleben hat nur die Geltung einer Manifestation dieses Übergeordneten, Letzten. Daher ist denn auch in der antiken Trilogie das Verhältnis der Personen zu ihren Reden ein anderes als etwa bei Shakespeare. Die Einschaltung großer erzählender Partien, der Botenbericht, der Chor enthalten eher lyrische und epische Werte als dramatische und die Verwendung der Maske zeigt in dem Verzicht auf das Mienenspiel auf's deutlichste die Dämpfung aller auf die Einzelperson gerichteten Ausdruckswerte selbst in den rein dramatischen Partien. So wird hier eine eigene Form der Auffassung in dem künstlerischen Ganzen vorgebildet und Aufgabe einer psychologisch orientierten Analyse wäre es, dies als ein Problem für sich zu bearbeiten und im einzelnen zu erweisen.

Und ebenso scheint das französische und spanische Theater mit der stärkeren Betonung einer reichen Entwicklung des Geschehens eine Modifikation der dramatischen Struktur zu fordern. Wenn es auf der französischen Bühne Sitte ist, die Exposition eines Stückes eigentlich mehr vorzureden als zu spielen und man sich nicht scheut, die Personen, wie die Figuren im Schachspiel, nebeneinander zu stellen, so scheint dies unter dem Gesichtspunkt der erstrebten Modifikation der dramatischen Auffassung durchaus keine üble Tradition zu sein: auch hier bildet eben das Zentrum der Ereignisse nicht das Individuum, sondern das Geschehen, freilich in dieser eigentümlichen Bindung von Dialog und Bühne. Man begreift, wie unter diesem Gesichtspunkt selbst die Lehre von den

drei Einheiten ihren guten und berechtigten Sinn hat, und man lernt die Rhetorik des französichen Verses als ein Mittel verstehen, die Ausdruckswerte des Jetzt und Hier Gesprochenen innerhalb jener Grenze zu halten, welche die Handlung an sich als übergeordnete Einheit bestehen läßt.

Anders bei Shakespeare. Hier wird die Rede zur Tat, denn die dramatische Entfaltung nimmt vom Individuum ihren Ausgang und drängt wieder zu ihm hin. Bedarf es hierfür besonderen Beweises? Man lese O. Ludwigs Shakespare-Studien. Und spiegelt sich nun nicht in alle dem der große Umschwung in der Auffassung von Welt und Menschen? Setzt es nicht ein ganz anderes Lebensgefühl in Umlauf? Es ist oft gesagt und wird immer wieder als ein Ausgangspunkt historisch orientierter Betrachtung dienen, daß nur eine Weltauffassung, die wie die Reformation, das Individuum mit seinem ethischen Recht auf Selbstverantwortlichkeit, Selbstverfehlung und -Erlösung als sozusagen letzte Gegebenheit in der geschichtlichen Welt betrachtete, dem Charakter die zentrale Stellung im Drama anweisen konnte, und auf alle Einheiten verzichten durfte, wenn nur die des Charakters gewahrt blieb. Hier findet sich denn auch die bis dahin äußerste Anspannung der dramatischen Ausdruckswerte menschlicher Rede, und man kann es bis zu einem gewissen Grade verstehen, wenn Otto Ludwig unter Vernachlässigung der historischen Bedingtheit des Shakespeare'schen Dramas, in ihm ein ewiges Muster zu sehen glaubte. Aber es ist doch auch wahr, daß dieses Drama erst wirken konnte, wo die geschichtliche Wirklichkeit gewissermaßen in diesem Agregatzustand der Persönlichkeit erfaßt wurde: denn nur einem solchen Bewußtsein bot sich der „ästhetische Eindruckspunkt“, der die gebotene Mannigfaltigkeit jeweils zu der „Einheit des Kunstwerks“ zusammenschließt, eindeutig und unmittelbar. Daher beispielsweise die Sturm- und Drangzeit Shakespeare zu neuem Leben weckte. Eine Zeit dagegen, die sich in ihrer Erkenntnis über des Individuum hinausgehoben sieht, seine Abhängigkeit entdeckt, die das Ich als einen Kreuzungspunkt von „Kräften“ zu sehen beginnt, es historisch und soziologisch als „Produkt der Verhältnisse“, oder psychiologisch und biologisch als Resultat von Ererbtem und Erworbenem zu verstehen und zu zergliedern sucht, eine Zeit, die neben das Gefängnis die Nervenheilanstalt baut, die das Unbewußte entdeckt, das Bedingte aufspürt und sich mit der materialistischen Geschichtsauffassung auseinandersetzt, kann nicht mehr mit jener Shakespeareschen Kraft und

Selbstverständlichkeit und nicht mit SCHILLERschem Stolz und Pathos das Individuum als Ein und Alles anerkennen. Auf SHAKESPEARE folgt IBSEN. Auch hier ist Rede und Gegenrede Mittel der Darstellung und fordert als Äußerung der auftretenden Personen erfaßt zu werden. Aber es spricht aus ihnen nicht so sehr das einzelne Individuum, das bewußt wollende, sich selbst kennende Wesen, als vielmehr ein Etwas, was über ihm zu schweben scheint, das unsichtbare, allgegenwärtige Fatum seiner Individualität, seiner Klasse, seiner Zeit, das Unbewußte, das hinter der konkreten Erscheinung der Persönlichkeit als ein Neues Letztes in unbestimmten Umrissen dem Weitsichtigen aufleuchtet. Bei SHAKESPEARE, so läßt es sich vielleicht verdeutlichen, spricht aus den Reden der volle Mensch in einem durch Situation und Vergangenheit bestimmten Zustand, bei IBSEN dagegen ist es der Zustand selbst, der sich in einer bestimmten individuellen Synthese dem Oskar der „Gespenster", dem Hjalmar Ekdal, dem Baumeister Solneß zur Erscheinung verdichtet. Hier braucht der Dialog, soll er das flüchtige Wesen dieser „Seelensubstanz" in ihrer Reinheit zum Ausdruck bringen, eine andere Elastizität als sie SHAKESPEARES gesteigerte, über den Moment hinauswachsende Rede besitzt und der IBSENsche Dialog bekommt daher, wo er seine darstellerische Kraft voll entfaltet, die flüchtige Augenblicklichkeit einer Geste: das Anzünden eines Streicholzes erhält unter Umständen den Ausdruckswert eines SHAKESPEAREschen Monologs.

Diese eigentümliche Art, den Menschen zu sehen und die Charaktere sozusagen aus dem Unbewußten ihrer Existenz aufzubauen, bedingt neue Modifikationen der Auffassung, d. h. neue Gestaltungen, eine neue „Technik des Dramas". In der Herausarbeitung einer der Persönlichkeit gewissermaßen übergeordneten Zuständlichkeit liegt nämlich eine dem allgemeinen lyrischen Problem verwandte Aufgabe. Da aber bei alledem Rede und Gegenrede die bestimmter im Szenar benannter und in ein Geschehen verflochtener Personen bleibt, die Äußerungswerte mithin dieses Medium der Persönlichkeit erst zu passieren haben, so ist die Grundstruktur der hier zu bestätigenden Auffassung eben doch die dramatische. Der Einzelfall kann höchstens als eine dramatisch-lyrische Mischform gelten, wie die des französischen Theaters als dramatisch-epische. Diese Mischformen sind an sich natürlich ebenso berechtigt, wie die „reineren Formen", — wie denn mit alledem keine Bewertung, sondern nur Möglichkeiten der Analyse angedeutet werden sollen.

* * *

Das Lyrische scheint in unserer Bestimmung vom Dramatischen nicht so klar und einfach unterschieden, als jedes von ihnen vom Epischen. Es soll ebenso wie das Dramatische die unmittelbaren Ausdruckswerte der Rede realisieren, aber doch in einer eigenen Weise; ohne sie auf eine bestimmte Person zurückzubeziehen. Diese Bestimmung bedarf wohl der Erläuterung durch Beispiele. Wir haben zwar bei Besprechung der aller menschlichen Rede innewohnenden Ausdrucksfunktion mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß diese Ausdrucksfunktion als ein durchaus Primäres keiner Hilfsvorstellung von einem fremden Bewußtsein, einer Person, bedarf, daß sie sich wohl mit einer solchen verbinden, ebensogut aber auf sie verzichten kann (vgl. S. 55 f.); aber die durch die alltägliche Rede nahegelegte Verbindung aller Äußerungswerte mit einer bestimmten redenden Person läßt eine derartig selbständige Wirkung der Äußerungswerte nicht recht gelten. Ja man wird es vielleicht als eine leere Konstruktion und üble Spitzfindigkeit beiseite schieben und wird fragen, was es denn heißen solle, daß im Dramatischen die Äußerungswerte der Rede „das Medium der Persönlichkeit" zu passieren hätten, im Lyrischen aber die Worte „ein eigenes Leben aus sich heraus" zu entwickeln schienen. Vielleicht ist es gut, einige lyrische Gedichte daraufhin anzusehen und an ihnen das Unterscheidende der lyrischen und dramatischen Auffassung zu verdeutlichen. Ich lehne mich in der Auswahl der Beispiele an eine jüngst erschienene Schrift zur „Ästhetik der Lyrik" an[1]) um durch den Gegensatz der Interpretation die eigene schärfer hervorzuheben.

Heißt es in einem lyrischen Gedichte „Ich", stellt der Dichter, wie man zu sagen pflegt, „sich selbst" dar, so hat doch nach unserer Ansicht dieses „Ich" ein anderes Dasein, als das Ich in dem Monolog oder Dialog eines Dramas: Es ist eben nicht wahr, daß in einem lyrischen Gedicht „der Dichter sich selbst" darstelle. Das mag ja im Hinblick auf die Entstehung so sein — und kann auch hier bezweifelt werden — es mag für das Gedicht als Gegenstand der Literaturgeschichte zutreffen — für den ästhetischen Genuß und somit für das Gedicht als ästhetischen Gegenstand ist es falsch. Dieses kennt nur das eingefühlte Ich der Rede, so allgemein oder so determiniert, als es die Rede und der sie Auffassende eben bildet. Wer denkt, wenn er Goethes allerpersönlichste Gedichte liest, solche, die als reine Geburten des Augenblicks die Außenwelt

---

[1]) Geiger, „Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik", Halle 1905.

nur wie durch Schleier ahnen lassen, an den Dichter Goethe? Dies müßte, wenn anders wir die Rede von dem sich selbst darstellenden Dichter genau nehmen, doch wohl der Fall sein. Wer Hamlets Monolog liest, liest Hamlets Worte, denkt seine Gedanken, fühlt seine Gefühle. Man lese dagegen Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist")! Wer ist hier Ich? Der Dichter? Oder sonst ein bestimmter Mensch? Ich meine, darüber sollte jede Frage unnötig sein; das Ich ist eben dies „Ich der Dichtung" wie es Lipps genannt hat, nicht weniger, nicht mehr. Und es ist als „Person" farblos und völlig gleichgültig, es ist nur Ausgangspunkt der seelischen Bewegung, die als eigenes Leben das Gedicht durchzieht. Und so ist es auch in anderen Fällen, wo das Ich, von keiner Seite gesehen, als das des Dichters gelten kann. Man pflegt diese Lyrik als eine besondere Gattung abzugrenzen und als Rollenlyrik von der, in „welcher der Dichter im eigenen Namen redet"[1]) zu trennen. Was berechtigt zu dieser Unterscheidung? Richtig ist, daß es neben den Gedichten, wo es einfach „ich" heißt, und mithin nachträgliche Interpretation den Dichter dem Ich der Rede unterschieben kann, andere gibt, wo die in dem Gedicht enthaltene Situation, die Eigenart der Worte, Gefühle oder Handlungen, oder auch nur der Titel diese Interpretation unmöglich machen und eine andere mehr oder minder bestimmt empfehlen oder geradezu fordern. Solche Gedichte bezeichnet man nun als „Rollenlyrik". Dem liegt offenbar die Auffassung zugrunde, daß der Dichter hier nicht sein „eigenes" Erleben gibt, sondern „fremdes", von ihm nachgefühltes. Und in der Tat liegt es nahe, zu sagen, der Dichter habe hier eine „Rolle" übernommen, wenn es nämlich richtig ist, zu sagen, er stelle in der „persönlichen Lyrik" sich selbst dar. Doch wer dies bestreitet, wird auch die Bezeichnung Rollenlyrik nur als Etikette ohne innere Beziehung zu dem Bezeichneten gelten lassen.

Hier interessiert nun die ästhetische Geltung dieser sogenannten Rollendichtung. Geiger sucht sie dem Plane seiner Darstellung entsprechend vom Produzierenden aus zu bestimmen. „Aus all dem Gesagten folgt," so heißt es,[2]) „daß sich der Lyriker bei der Rollendichtung in den Bereich des Dramatikers und Epikers begibt. Wie diese sucht er das Innere einer Gestalt vollständig objektiv herauszuentwickeln." Gesetzt, diese Bestimmung wäre richtig,

---

[1]) Scherer, Poetik S. 244.
[2]) Geiger a. a. O. S. 50 f.

so wäre sie doch unvollkommen. Was unterscheidet denn bei alledem nun doch den Lyriker vom Dramatiker und Epiker? Mit Wiederholung der anfangs gegebenen Grundbestimmung heißt es zwar: „Was die Gedichte einzig und allein noch lyrisch macht, ist eben, daß sie nur einen Zustand geben.“[1]) Aber die Konsequenz dieser richtigen Grundauffassung wird nicht gezogen, weder theoretisch noch in der Analyse der Gedichte. Und doch liegt beides nahe genug. Man muß nur mit O. LUDWIG richtig betonen: der Lyriker schaut Zustände, der Dramatiker Zustände von Gestalten.[2]) Ob nun dieser Zustand als ein reiches Icherlebnis oder als Erlebnis einer fremden Person in dem Gedicht Gestalt gewinnt, kommt für den lyrischen Grundcharakter nicht in Frage. Bei der Rollenlyrik handelt es sich vor allem ebensowenig um Darstellung eines anderen Menschen als bei der persönlichen Lyrik um die des eigenen Ichs des Dichters! In beiden ist — soweit es eben Lyrik ist — das Dargestellte ein Zustand, befreit von dem Schwergewicht der Person. Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Zunächst einige von GEIGER selbst besprochene Gedichte.

Er führt unter persönlicher Lyrik „Jägers Abendlied“ von GOETHE an. Aber Überschrift und die ersten Zeilen weisen doch auf einen Jäger hin! Gehört es nicht unter die Rollenlyrik? Nach GEIGERS Einteilung doch wohl. Aber ein richtiges künstlerisches Gefühl leitete ihn, es unter die persönliche Lyrik zu rechnen. Es kommt bei dem dargestellten Zustand nicht auf den Jäger an. Ja, es hieße den seelischen Gehalt verengern, wollte man bei der Auffassung die Worte als Seelenäußerung eines Jägers hinnehmen. Das Ich ist nur der Situation entsprechend leise gefärbt, um den allgemeinen Gefühlsgehalt in dieser Pointierung zu offenbaren. Es bewahrt durchaus seine allgemein menschliche Geltung. Der Jäger, soweit von ihm die Rede ist, ordnet sich dem Gefühls-Ich, nicht dieses seiner Person unter.

Einleuchtender noch ist ein anderes Beispiel: MÖRIKES Gedicht „Das verlassene Mägdlein“:

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

[1]) A. a. O. S. 56.
[2]) Epische Studien, Werke VI S. 206 (HESSE).

Schön ist der Flammen Schein
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

Geiger interpretiert: „Hier gibt ein Mädchen seine Empfindungen wieder. Es steht früh morgens am Herd und vergegenwärtigt sich Freud und Leid vergangener Tage. Sehen wir einmal von allem Genuß ab und versuchen wir das Gedicht kritisch zu lesen. Sofort stoßen uns schwere Bedenken auf. Wird das Mägdlein selbst die Situation angeben, wird es selbst seine Handlungen schildern, entspricht das der Wirklichkeit? Doch keineswegs. Wohl ist es möglich, daß das Mädchen am Herde steht und in sich versunken in die Flamme starrt, aber eben weil es dies tut, wird es ihm nie einfallen, davon zu sprechen. Und doch, sobald wir uns der schulmeisterlichen Reflexionen enthalten und uns ganz dem Genusse hingeben, regt sich keinerlei Widerspruch. Worin liegt es nun begründet, daß man diese Überschreitung der Wirklichkeit keineswegs störend empfindet?“[1]) Ich übergehe, was Geiger zur Erklärung anführt. Er sucht es in dem Verhältnis des Dichters zur Rolle. Wie dem auch sei — dies kann nicht erklären, warum wir, die Genießenden „diese Überschreitung der Wirklichkeit nicht störend empfinden“. Dies muß doch an uns, d. h. an unserer Weise der Auffassung liegen. Das Verhältnis des Dichters zur Rolle ist doch jedenfalls erst ein von uns Erschlossenes, etwas was wir aus einer bestimmten Wirkung des Gedichtes herauszulesen uns für berechtigt halten. Ich setze den Fall, dieses Gedicht stünde in einem Drama als Monolog des betreffenden Mädchens. Es wäre ein recht schlechter Monolog, affektiert und unnatürlich diese Redeweise, das Mädchen ein banales Geschöpf, das Ganze eine triviale Sentimentalität. Warum nun ist es als Lyrik ein Gedicht voll verhaltener Empfindung? Weil

[1]) A. a. O. S. 52.

das Ganze eben nur als Zustand gesehen wird — vom Dichter bei der Gestaltung, von uns bei der Aufnahme. Dies aber heißt für die Form der ästhetischen Apperzeption, daß die Äußerungen eben nicht auf das Mädchen, als eine bestimmte Person, zurückbezogen werden, sondern allgemein zu einer Situation, einer Stimmung, einer Welt für sich zusammenwachsen. Das Mädchen ist nur der notwendige psychische Träger. Ein Monolog dagegen fordert die Rückbeziehung auf die Person. Er ist nur insoweit einer, als sie geschieht. Hier indessen bleibt — ich verweise jeden auf die unmittelbare Analyse des Eindrucks — das Gefühl durchaus im allgemeinen trotz Situation und Mädchen am Kochherd, wie denn auch der Anfang (Z. 1 und 2) und dann Z. 5 und 6 auf diese Verallgemeinerung hindrängen. Eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes hätte nun die Faktoren im einzelnen aufzuweisen, die hier eine lyrische Auffassung fordern, eine dramatische verbieten. Das ist hier nicht die Aufgabe. Es war nur zu zeigen, daß die Auffassungsform die ästhetische Wirkung des Gedichtes bedingt und daß eine Analyse oder Kritik, die, ohne von ihr auszugehen, sich über das Gedicht verbreitet, von selbst in die Irre gerät.

So ist es auch, um das dritte von Geiger angezogene Gedicht noch zu erwähnen, mit Walthers von der Vogelweide Gedicht: „Under der linden an der heide“:

„Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ mugent ir finden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zur der ouwe:
Dô was mîn friedel komen ê.
Dâ wart ich enpfangen
hêre frouwe,
Daz ich bin saelic iemer mê.
Kuster mich? wol tûsentstunt:
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

Dô het er gemachet
also rîche
von bluomen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
innecliche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen
(nu enwelle got!) sô schamt ich mich.
Wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz, wan er unt ich,
Und ein kleinez vogellîn:
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sin."

Wenn Scherer dies Gedicht konventionell nennt, weil das Mädchen nicht so sprechen könne, so hat Geiger recht zu sagen, „Scherer trete von einem ganz falschen Gesichtspunkt aus an die Beurteilung des Gedichtes heran." (S. 53.) Nur bedarf dies eben einer genaueren psychologischen Begründung als sie Geiger gibt. Das Falsche liegt in dem Herantragen einer dramatischen Auffassungsform, wo das Gedicht nach Versmaß, Wortwahl und Bedeutungsgehalt eine rein lyrische verlangt: nicht ein Mädchen soll dargestellt werden, das ihre Liebeserinnerungen monologisiert. Es wird die Stimmung einer Liebesstunde in dieser besonderen Gestalt konkret.

Es liegt nun durchaus in der Absicht dieser Bestimmung der lyrischen und dramatischen Struktur, daß zahlreiche ihrer Modifikationen als Mischform beider gelten können, ja sogar, daß ein und derselbe Text je nach den Umständen eine mehr dramatische oder mehr lyrische Auffassung zuläßt. Auch hierfür ein Beispiel. Wer verkennt nicht, daß das Goethesche Gedicht „Prometheus" vorwiegend eine dramatische Auffassung, d. h. Rückbeziehung aller Äußerung auf den Äußernden, auf Prometheus verlangt? In der Tat ist ja auch dieses Gedicht als Monolog eines Dramas entstanden. Und wer es dort als das letzte Stück des Fragmentes, als Eröffnungsmonolog des dritten unvollendeten Aktes liest, unmittelbar nach dem ersten und zweiten Akt, wird hier noch entschiedener eine rein dramatische Auffassung walten lassen.

Hier sei die Erwähnung eines persönlichen Erlebnisses gestattet. Einige Zeit vor der Niederschrift dieser Ausführungen hatte ich Gelegenheit, das dreiaktige Fragment „Prometheus" vorzulesen. Als ich an den Schlußmonolog kam, waren mir die Verse, obgleich ich sie ziemlich auswendig wußte, ein durchaus Neues. Gleich die Anfangsverse:

„Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst . . . ."

schienen mir in ihrer trotzigen Gelassenheit nun erst ihr Gesicht zu offenbaren. Unmittelbar vorher sprach aus Prometheus' Worten an Pandora die quellende Fülle menschlichen Erlebens. Eine überlegen ruhige Gewalt schien nun mit einer stummen Handbewegung Himmel und Erde endgültig geschieden zu haben. Ich sprach die Worte langsamer, viel langsamer als sonst. Dann der Verlauf des Monologs, das Ansteigen und Aufbäumen, bis es schließlich ausbricht in den Worten: „Ich dich ehren? Wofür?" Dies pflegte ich in dem Gedicht so zu lesen, daß die Zeile als eine rhythmische Einheit (I) gelten konnte, die ihrerseits wieder aus zwei Gliedern (1, 2) bestand:

I
1 2
Ich dich / ehren // wofür = — — | — × || — —

Im Monolog dagegen lösten sich die Glieder zu selbständigen rhythmischen Einheiten I, II auf:

I II
1 2
Ich dich / ehren // wofür = — | — | — × ||| — —[1]

Hier scheint der Unterschied einer mehr lyrischen und einer dramatischen Auffassung deutlich ausgesprochen. Dort dominiert eine allgemeine Versmelodie und bestimmt die einzelnen melodischen Werte. Hier wird der in jedem Fall stattfindende Kompromiß

[1]) Hier wie in ähnlichen Fällen hat die überzeugende Darlegung rhythmischer Eigentümlichkeiten mit der Schwierigkeit der graphischen Darstellung zu kämpfen. Man muß sich im ersten Fall die Melodie als eine Kurve denken, deren höchste Höhe bei „ehren" liegt, im zweiten in zwei Kurven zerlegt, deren Einschnitt in langer Pause und mit neuem Einsatz hinter „ehren".

zwischen Sinnesakzent und allgemeiner melodischer Führung zugunsten des ersteren und damit einer rein dramatischen Geltung geschlossen. Es ist, als werde hier bei dem „dramatisch belebten" Vortrag das melodische Schema der Verse durch die Energie eines rein persönlichen Ausdrucks durchbrochen.

Noch ein Beispiel. In GOETHES Gedichten finden wir die Lieder des Harfenspielers aus „Wilhelm Meister". Ein anderes sind sie in der Sammlung, ein anderes in dem Roman. Man nehme eines von ihnen, etwa

„An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint."

Man lese es zuerst in der Gedichtsammlung, dann im Roman, wo es am Ende des 14. Kapitels des V. Buches zu finden ist. In der Sammlung wirkt eine allgemeine Empfindung von Unglück, Not und stiller Ergebung. In dem Roman ist es der Gesang des Harfenspielers und ganz von selbst wird es aus der Situation heraus verstanden und auf den Harfenspieler und seinen zerrütteten Zustand bezogen. „Das Lied," so heißt es im „Wilhelm Meister", „enthielt den Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinn ganz nahe fühlt." Hier ist die Auffassung mehr dramatisch, dort mehr lyrisch.

So verflechten sich die Formen der Auffassungen zu individuellen Bildungen. Es ist Aufgabe der Einzelanalyse einer Dichtung, dies in seiner Bedingtheit aufzuspüren. Auch dies sei schließlich noch an einem Beispiel erläutert. Wenn z. B. im ersten Faustmonolog die Stelle:

„O sähst du, voller Mondenschein . . . . ."[1])

gegenüber dem Vorhergehenden und dem Folgenden mehr lyrischen Charakter trägt, so genügt es nicht, den Mondenschein dafür verantwortlich zu machen. Er ließe sich wohl auch dramatisch verwerten. Wohl trägt dies und manches andere rein Bedeutungsmäßige zu der lyrischen Wirkung bei: Sehnsucht und Wehmut liegt in den Worten. Aber Sehnsucht und Wehmut ist an sich kein

[1]) Weim. Ausg. V. 386—397.

ausschließlich lyrischer Besitz. Beide können recht gut rein dramatische Wirkungen hergeben. Woher im Faust der lyrische Charakter der 12 Verse? SIEVERS hat den rhythmisch-melodischen Bau des ersten Faustmonologs einer feinen Analyse unterzogen und auf den eigentümlichen „Wechsel von Rhythmus und Melodie“, der dem „Wechsel der Stimmung entspreche“ aufmerksam gemacht. Während der erste Absatz sog. dipodischen Versbau zeige, für den in melodischer Beziehung charakteristisch sei, daß je zwei Nachbarfüße sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammenschließen, daß je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, also:

„Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar,“

„sei in der lyrischen Partie die dipodische Bindung verschwunden, die Intervalle seien auf ein Minimum herabgesetzt, die Stimme werde weicher“.[1]) Wir fügen hinzu: der monopodische Bau, der Einheit an Einheit reiht, läßt die Klanggebilde selbständiger sich auswirken; er verlangsamt das Tempo und steigert unter Zurückdrängung der logisch dynamischen die musikalischen Qualitäten der Wortfolge. Die Einfühlung wird eine andere. Sie haftet stärker an den sinnlichen Elementen, als an denen der Bedeutung; das in sie eingefühlte Leben ist von vornherein allgemeiner; sie gibt den Bedeutungen der Worte eine besondere Färbung, das Ganze erhält einen lyrischen Charakter.

Man erkennt, wie hier die verschiedensten Faktoren zusammenwirken, um die ästhetische Auffassung in eine bestimmte Richtung zu drängen. Dies im Einzelfall herauszufinden, heißt die Darstellungsform einer Dichtung verstehen, heißt etwas von dem, was der Dichter bei der Gestaltung halb bewußt halb unbewußt tut, jedenfalls aber mit künstlerischem Instinkt, auch wo er sich keine Rechenschaft über das Warum zu geben wußte, in Erkenntnis umsetzen.

---

[1]) E. SIEVERS, „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung“. Rektoratsrede 1901. S. 28—29. Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle der reichen Anregung dankbar Erwähnung zu tun, die mir Herr Prof. SIEVERS in seinem Seminar und in mancher Unterredung zu Teil werden ließ.

Dritter Teil.

Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Erster Abschnitt.

Das Grundprinzip ästhetischer Analyse.

Wir glauben, die Formtypen der Auffassung in ihrer Grundstruktur umschrieben zu haben. Es ließe sich daran noch manche Erörterung knüpfen; denn wie jeder Versuch einer Aussonderung von Typen läuft auch der unsere Gefahr dem Reichtum der gegebenen Mannigfaltigkeit nicht gerecht zu werden und die Wirklichkeit statt sie zu ordnen nur ungerechtfertigt einzuschränken. Soweit dies als das allgemeine Schicksal derartiger Versuche anzusehen ist, muß es wohl gelten. Man wird eben bei Verwendung der Typen in der Einzelforschung behut- und duldsam zu Werke gehen, dem Subjekt den wünschenswerten Spielraum, dem Kunstwerk sein Daseinsrecht zugestehen, lieber auf restlose Erklärung und glatte Formeln verzichten, als den Tatsachen Gewalt antun und sie in enge Theorien einpressen. Man wird im Auge behalten, daß diese Typen nicht Gattungen der Poesie darstellen, wie die Idealtypen, Paradigmata. In allem bleibt als Voraussetzung für die individualisierende Ästhetik bestehen, daß alle Form als Ausprägung bestimmter seelischer Inhalte sich ändert, ändern muß, wird der Inhalt ein anderer. Dieser aber, so schwierig es auch oft sein mag, dies in Worten zu umschreiben, ändert sich beständig — weniger vielleicht in dem Was, denn es sind, wie es konservativer Sinn anzusehen pflegt, immer die „gleichen Probleme", die die Menschheit bewegen, als vielmehr in dem Wie, denn es werden, wie es ein fortschrittsfroher Sinn zu begreifen liebt, Welt und Menschen immer wieder neu entdeckt. So ist die Bewußtseinslage, von der

aus das Weltbild einer Zeit aufgebaut wird, ständigem Wechsel unterworfen. Es weiß daher die Ästhetik bei der Aufstellung ihrer Formtypen nie zu sagen, wo sie festen Boden unter den Füßen hat, wo er mit dem Wechsel der Zeiten schwindet. Doch wird sie in dem klaren Bewußtsein dieser Lage den ästhetischen Tatsachen am ehesten gerecht.

Aber noch ein anderes ist bei der Verwendung der Typen einer epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform vorausgesetzt. Ist es denn ausgemacht, daß zwischen den Kunstwerken und dem Auffassenden überhaupt feste Beziehungen bestehen und lassen sie sich, wenn es sie gibt, als bestimmte Formen der Auffassung beschreiben? Zunächst die erste der beiden Fragen. Wir haben sie schon mehrmals berührt. Kunstwerke sind uns immer Wertobjekte. Literatur- und Kunstgeschichte und das entwickelte Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst kommt ohne Wertung nicht aus. Und immer wieder sucht sich das Werten in ästhetischen Erwägungen und Hinweisen zu rechtfertigen. Auch wer derlei verabscheut als „unfruchtbares Theoretisieren", sei er Schaffender oder Genießender, sucht doch sein Werturteil zu begründen und zeigt, daß er selbst ohne theoretisches Raisonnement nicht auskommt, ob er gleich dessen phänomenologische und historische Begründung abweist. Jedes derartige Werten muß nun aber von der Voraussetzung ausgehen, das zwischen dem Kunstwerk und dem Genießenden bestimmte Beziehungen bestehen, denn nur deren Anahme kann es rechtfertigen, daß das Kunstwerk nicht nur gefällt oder mißfällt, sondern daß man es gut oder schlecht findet. Eine Wissenschaft von der Kunst kann, auch wenn sie es ablehnen sollte, „Normwissenschaft" zu sein, den Wertcharakter ihrer Objekte nicht unbeachtet lassen. Sie kann ihn nicht einfach wegdekretieren. Sie muß, gesetzt auch, sie wollte ihn nicht als eine der Grundlagen anerkennen, doch als ein Problem gelten lassen, sie muß nach den Gesichtspunkten und Maßstäben der Wertungen forschen. Und hierfür muß sie das Vorhandensein fester Beziehungen zwischen den Kunstwerken und dem Publikum ebenso voraussetzen, wie es der Künstler tut, wenn er ein Bild malt und ausstellt, der Dichter, der ein künstlerisches Erlebnis als Drama, Roman oder lyrisches Gedicht dem Genuß überantwortet. Es fragt sich nun, welcher Art diese Beziehungen zwischen Kunstwerk und Genießenden sein müssen, wenn mit ihnen eine Erklärung des jetzt und hier stattfindenden Genusses versucht werden soll.

Zunächst ist eine Bearbeitung des Tatsachenmaterials denkbar, die von den einfachsten Elementen des sinnlich Gegebenen ausgeht und mittels Experiment und Beobachtung die ihnen entsprechenden Erlebnisse feststellt. So werden zunächst einmal ästhetische Einzelphänomene in Gruppen geordnet. Farben und sichtbare Formen, die Klänge und die rhythmischen Elemente, Gegenstände der Wahrnehmung und der Phantasie werden als ästhetische Erreger erkannt. Ihre Verbindungen zeitigen auf der Seite des erlebenden Subjekts neue komplexe Eindrücke. Diese können nicht als Summationen der Eindruckselemente gelten. Als neue psychische Gebilde sind sie Einheiten eigenen ästhetischen Wertes. Sie finden sich ihrerseits wieder zu neuen Komplexionen zusammen, werden also „Elemente“ neuer Verbindungen, und so in vielfältiger Unter- und Überordnung rufen sie neue Einheiten von immer verwickelterer Struktur ins Dasein. Man sieht: was als Element, was als Verbindungen zu gelten hat, wechselt. Sie alle stehen mitten darin in dem jeweils wirksamen Zusammenhang des Erlebens, überallhin Wirkungen sendend und von überall empfangend. So entsteht der ästhetischen Wissenschaft ein reichgegliedertes System von Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungskomplexionen einerseits und zugehörigen ästhetischen Gefühlserlebnissen andrerseits. Die neuere Psychologie beschreibt sie als verschiedene Formen der Einfühlung. So gründen in Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellungserlebnissen eigenartige ästhetische Erlebnisse und in den betreffenden Gegenständen der Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung eigenartige ästhetische Gegenstände. Auch wir haben, wenn wir die in der Rede enthaltenen Ausdruckselemente in Gruppen zusammenfaßten, Klang- und rhythmische Elemente und die mit den Wortbedeutungen gegebenen formalen Elemente des Vorstellungsverlaufs schematisch unterschieden, dergestalt Elemente des ästhetischen Erlebens ausgesondert, in dieser Isolierung ihre Eigenheit zu bestimmen und in Gruppen gegeneinander abzugrenzen gesucht. Es fragt sich aber, ob eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik auf diesem Wege die Lösung ihrer Aufgabe erwarten kann. Sie will doch, um es simpel auszudrücken, auf die Frage Bescheid geben: warum macht ein bestimmtes Kunstwerk gerade diesen und keinen andern Eindruck. Sie geht also von dem unmittelbar gegebenen ästhetischen Erlebnis aus, sieht in dem Wahrnehmungs- und Phantasiegegenstand der äußeren Welt den „Erreger“ und will nun die zwischen dem vorauszusetzenden ästhetisch apperzipierenden

Subjekt und dem betreffenden „Kunstwerk“ obwaltenden Beziehungen, denen das Da- und Sosein des ästhetischen Gegenstandes zu verdanken sei, ergründen. Sie wird dies nicht anders zu leisten wissen, als durch den Nachweis von Beziehungen zwischen ästhetischem Subjekt und Objekt, denen psychologisch-ästhetische Erfahrung eine über den jetzt und hier behandelten Einzelfall zukommende Geltung beimißt. Sollte nun das Kunstwerk auf dem oben beschriebenen Wege der Ausarbeitung eines reichgegliederten Systems von Entsprechungen einzelner ästhetischer Eindruckselemente und der in der Isolierung ihnen zukommenden Einzelerregungen in seiner Wirkung auf den ästhetisch Apperzipierenden begriffen werden können, so müßte es als ein Neben- oder Nacheinander solcher Elemente und demgemäß auch der ästhetische Eindruck als eine Summation der ihnen entsprechenden Eindruckselemente gelten.

Aber der ästhetische Eindruck ist kein Mosaik von Einfühlungen. Dagegen spricht, von allen ästhetischen Erwägungen abgesehen, die allgemein psychologische Tatsache, daß ein psychisches Erlebnis nicht die Summe der in ihm unterscheidbaren Erlebniselemente ist seine Analyse also mit der Aufzählung und Klassifizierung der Elemente nicht endet, sondern recht eigentlich erst beginnt und die Eigenart des Erlebnisses aus der Struktur erkannt werden muß, die aus den Teilen erst eine Einheit, „das Erlebnis“ macht. Steht also, wie in unserem Falle, das Kunstwerk als eine Einheit, ein Gesamterlebnis zur Diskussion, handelt es sich um den Nachweis, wie diese Einheit in ihrer Unersetzlichkeit in dem ästhetisch Apperzipierenden zustande kommt, so muß die Analyse darauf verzichten, die abstrakt herauszulösenden Wirkungselemente als Größen aufzufassen, denen auf Grund einer in ihrer Isolierung ermittelten ästhetischen Eigengeltung im Kunstwerk ein fester ästhetischer Wert, sozusagen ein fester Einfühlungsexponent, zukomme. Diese müssen vielmehr aus dem Ganzen begriffen werden, denn der den „Elementen“ nach dem inneren Plane des Kuntwerks zukommende „Platz“ bestimmt auch ihre Funktion in dem Aufbau des Ganzen; und nur soweit sie eine solche ausüben, sind sie wirklich „Teile“ des künstlerischen Organismus: Derselbe Rhythmus, derselbe Klang, dasselbe Bild, dieselbe Wortbedeutung — sie sind nicht immer dieselben Elemente im künstlerischen Organismus. Es scheint daher mehr als fraglich, ob überhaupt ein System ästhetischen Einzelentsprechungen die Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunst-

werks über die ersten Anfänge hinaus fördern kann. Hier wird die Grundauffassung der ästhetischen Wirkung entscheidend. Wer einmal der Überzeugung ist, daß alle ästhetische Wirkung in der symbolischen Einfühlungsrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem gründet, wird einen ästhetischen Eigenwert der Teile, eine besondere Wirkung der Einzelelemente, nicht gelten lassen. Gilt uns das genossene Kunstwerk als eine sinnlich-seelische Einheit, so hat jeder Teil nur in seiner Beziehung zu dieser Einheit, also als „Teil" ästhetische Existenz. Er kann nur aus dieser beherrschenden Mitte heraus verstanden werden. Nur in dieser Beziehung zum Ganzen ist er ein „Teil" des künstlerischen Organismus und jede andere Rede von wirksamen Einzelelementen, die im Kunstwerke wie Teile im Ganzen enthalten sein sollen, gründet letzten Endes in einer Unklarheit der Begriffe. Das, was man gemeinhin als Kunstwerk bezeichnet, gilt einmal als ästhetisch genossene Einheit: der ästhetische Gegenstand; ein anderes Mal als ein Zusammenhang der Wirkungsfaktoren: der künstlerische Gegenstand; schließlich auch gar häufig nur als ein Zusammensein von Sinnesdaten ohne genauere ästhetische Beziehung: als der einfache Wahrnehmungsgegenstand. Diese Einheiten sind — wir haben ausführlich darüber gehandelt — als „Gegenstände" der Erkenntnis scharf geschieden. Es ist klar, daß die „Teile" des einen nicht die des anderen sind. Rot und Blau oder die krumme Fläche in einem „Relief", mögen beispielsweise Teile eines Wahrnehmungsgegenstandes sein, sie sind deshalb noch nicht Teile des im Relief ebenfalls enthaltenen künstlerischen Gegenstandes. Sie mögen daher auch recht wohl ihren eigenen Lustwert haben und dies mag experimentell recht wohl festzustellen sein, dies bleibt ästhetisch außer Betracht, solange nicht durch den Nachweis ihrer Beziehung zu der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit des genossenen Kunstwerks aus Teilen des Wahrnehmungsgegenstandes Teile des künstlerischen Gegenstandes geworden sind.

Man halte diese Unterscheidungen nicht für ein unnützes Spiel mit Begriffen. Es verbirgt sich dahinter ein großer methodischer Gegensatz in der Behandlung ästhetischer Probleme. Solange es nicht anerkannt war, daß aller ästhetischen Wirkung die eigentümliche Einfühlungsrelation zugrunde liege, ließ sich wohl von einer Betrachtung der Einzelwirkung eine Einsicht in das Wesen eines verwickelteren künstlerischen Gesamtorganismus erhoffen. So heißt es bei Fechner: „Eine auf das Einzelne

eines Kunstwerkes eingehende Analyse und Kritik hat zwei Seiten, sofern man dabei einmal zu fragen hat, was jeder Teil, jede Seite des Werkes durch eigene Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit zum ästhetischen Eindruck des Ganzen beiträgt und was nach seinem Verhältnisse zu den übrigen Teilen, Seiten oder als Teil, Seite des Ganzen; denn man würde sehr irren, wenn man meinte, daß der ästhetische Wert jedes Teils bloß nach seinem Verhältnisse zu dem Übrigen zu bemessen sei . . ."[1]) Fechner sucht dann weiterhin die Einzelwirkungen in ihrer ästhetischen Bedeutung einer „Totalwirkung" unterzuordnen, betont, daß jeder Widerspruch zwischen jenem und diesem zu vermeiden sei, muß aber doch, von seinem Standpunkt aus ganz konsequent zu dem Schlusse kommen, daß „alles Übrige gleichgesetzt, ein Bild mit schönen Figuren oder schönem Kolorit besser gefalle als mit minder schönen".[2]) Wir erinnern uns der Fechner'schen Unterscheidung eines direkten und assoziativen Faktors der ästhetischen Wirkung und sehen hier eine Konsequenz dieser ästhetischen Grundauffassung. Dieser Weg der Untersuchung erscheint mit der Erkenntnis der ästhetischen Grundrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem ein für allemal verbaut. Ist wirklich das Kunstwerk als Gegenstand des ästhetischen Genusses eine sinnlich-seelische Einheit, dann kann es sich nur darum handeln, die „Elemente" unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, was sie zu dem Zustandekommen dieser und nur dieser Einheit leisten, und einzig in dieser Leistung beruht, was sie als Teile des künstlerischen Organismus legitimiert. Spricht man daher in der Analyse des Kunstwerks von Einzelelementen und ihrer Gestaltung, so geschieht es in uneigentlichem Sinn und man unterscheidet, was an sich ebensowenig zweierlei und trennbar ist, wie Form und Inhalt. Die Elemente sind nichts vor der Gestaltung, sie entstehen erst in und mit ihr. Und so auch die ihnen als Entsprechung im erlebenden Subjekt zugedachten Elemente der Gesamterlebnisse, die ästhetischen Einzelelemente der Einfühlungen in Klang und Rhythmus, in Farben und Formen, in Gegenstände der Phantasie und der Wahrnehmung: sie werden erst in und mit der Auffassung eines Kunstwerks psychisch real.

Fragen wir nun schließlich, was denn auf Seite des erlebenden Subjekts den Ausdruckswerten der Einzelelemente im konkreten

---

[1]) Vorschule der Ästhetik II S. 17.
[2]) Ebenda S. 17.

Einzelfall zur Wirkung verhelfe, so läßt sich dafür nicht gut etwas anderes als die eigentümliche Betätigung der spezifischen ästhetischen „Auffassungsorgane" verantwortlich machen. Diese sind in ihrer Verlaufsform keinesfalls dem freien Ermessen des Individuums überlassen. Eine in ihnen wirkende Gesetzmäßigkeit wird stillschweigend von dem schaffenden Künstler und von dem urteilenden Publikum vorausgesetzt und, soweit sie besteht, werden zwischen dem künstlerischen Gegenstand und dem auffassenden Subjekt feste Beziehungen gelten dürfen. Eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung muß wohl diese Beziehungen, die den Einzelelementen jeweils ihre Rollen zuteilen, in das Zentrum ihrer Betrachtung rücken. Denn die den Einzelelementen — mögen sie nun in unserem Falle die formale oder die gegenständliche Seite der Sprache betreffen — durch die Einfühlung zuwachsenden ästhetischen Eindruckswerte sind als solche nur in ihrer Isolierung der Erkenntnis faßbar und sagen damit noch nichts aus über ein hier und jetzt genossenes Kunstwerk als ein eigenartiges einmaliges Zusammen solcher Eindruckswerte. Auch sind diese Beziehungen nur bei den einfachen Gebilden einigermaßen sicher und allgemein zu erfassen. Wer wollte die Assoziationen, denen die gegenständliche Seite der Sprache Reichtum und Kraft der ihr zukommenden Einfühlung verdankt, zu eindeutigen Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem Auffassenden zusammenordnen? In alle dem werden die persönlichen und die zeitlich bedingten Lebenzusammenhänge so wichtig, daß eine spezielle Ästhetik besser tut, zunächst einmal davon abzusehen und diejenigen Beziehungen herauszulösen, welche dem Persönlichen einigermaßen entrückt und eher in ihrer Allgemeingültigkeit faßbar sind. Denn wie verschieden auch die Lebenszusammenhänge sein mögen: Erzähltes wird als erzählt, im Dialog Gesprochenes als Äußerung aufgefaßt. Das war von jeher so und wird auch so bleiben, wie sehr auch Bericht und Äußerung im Einzelfall variieren mögen. Es ist zu hoffen, daß diese Grundformen der Auffassung bis in die intimsten Verfeinerungen ihrer Struktur in ihrer Abhängigkeit von dem künstlerischen Gegenstand erkennbar bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Die Hilfsbegriffe: Ausdruckswert und Formwert.

Eine auf die Auffassungsform gerichtete Analyse eines Kunstwerks bedarf eines Hilfsbegriffs. Es liegt in der Richtung der bisherigen Betrachtungsweise, ist gewissermaßen nur ihre letzte praktische Konsequenz. Soll die Auffassungsform aus der Struktur des künstlerischen Gegenstandes abgeleitet werden, so müssen in ihm die Momente aufgezeigt werden, denen Richtung und Ziel der seelischen Bewegung jeweils zu verdanken ist. Es müssen also in dem künstlerischen Ganzen Elemente enthalten sein, die nicht nur oder auch nicht so sehr ihrer ästhetischen Eigenwirkung wegen als, um die Form der Auffassung zu bestimmen, da sind. Theoretisch mag angenommen werden, daß diese „architektonische Funktion", wie wir sie zum Unterschied von der des Ausdrucks nennen wollen, einem jeden als Element des künstlerischen Ganzen Ausgesonderten zukomme; für die Praxis der Analyse wird es genügen, die wesentlichen architektonischen Werte in dem künstlerischen Ganzen herauszulösen. Sie erfüllen als solche gewissermaßen die Aufgabe, Gelenke des künstlerischen — nur des künstlerischen! — Organismus zu sein — notwendig für den architektonischen Aufbau einer Gestalt auch dann, wenn die Ausdruckswerte einer solchen ganz wo anders zu suchen wären. Die architektonischen oder Formwerte verbinden sich mit Ausdruckswerten. In ihrem Ineinander offenbart sich recht eigentlich die künstlerische Gestaltung. Man kann daher von ihnen nicht als selbständigen Stücken reden, wie etwa von den Klammern, die ein Gerüst zusammenhalten. Die Formwerte sind zumeist in Ausdruckswerten fundiert, wie sie selbst ihrerseits Ausdruckswerte schaffen oder zu ihrer Realisierung beitragen. Sie ordnen sich der allgemeinen Relativität, die im Kunstwerk jede Einzelgeltung bestimmt, unter. Man kann diese architektonischen oder Formwerte daher eigentlich nicht herauslösen und gruppieren, denn streng genommen sind sie, was sie sind, nur in dem betreffenden Zusammenhang. Es gibt aber Elemente, die sich vor allem zu Trägern architektonischer Werte eignen. Doch ist wegen der Relativität aller Werte mit ihrer Aussonderung nicht viel geleistet. In der Lehre poetischer Technik und in literarhistorischen Arbeiten wird gar viel derartiges zusammengestellt, aber aus dem Zusammenhang herausgelöst und systematisiert geht ihr Bestes verloren: ihre Funktion,

die Auffassungsform des Kunstwerks zu bestimmen. Damit soll über die Zweckmäßigkeit solcher Zusammenstellungen nichts entschieden sein. Sie sind sicherlich wertvoll zur Bestimmung des Reichtums und der Qualität der technischen Mittel, deren sich ein Dichter bedient. Nur ist für das Darstellungsproblem der speziellen Ästhetik damit wenig erreicht. Denn soweit diese technischen Mittel in Betracht kommen, sind sie ihr Mittel der Darstellung spezifischer Inhalte für ein ästhetisches Subjekt, und sind als solche nur in ihrer Relativität gültig, die ihnen der jeweilige künstlerische Zusammenhang für die Auffassung verleiht. Im übrigen arbeiten Ausdruckswerte und architektonische Werte einander in die Hände und man kann häufig ein und dasselbe Einzelelement sowohl nach seinem Ausdruckswert als nach seinem Formwert bestimmen. Hierfür einige Beispiele.

Otto Ludwig findet im Dialog des englischen Romans (er spricht von Dickens) „eine große Delikatesse der Sprechenden, selbst im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was sie überhaupt sagen will, sondern auch die Ausdrücke, mit denen sie es sagen will, befürwortet und sozusagen entschuldigt“. „Ob das eine Nachahmung der Wirklichkeit ist“, fährt Otto Ludwig fort, „und die Engländer auch im gewöhnlichen Leben so verfahren, weiß ich nicht; doch wäre es sehr natürlich, daß sich dies aus der parlamentarischen Etikette auf die Gebildeten und etwas ungefüge (charakteristisch ungefüge) auf das Volk verpflanzt hat. Ich glaube, daß die Anrede der homerischen Helden ebenso aus der öffentlichen Art zu verhandeln in das homerische Epos herübergekommen sind“; und mehr ins Detail des englischen Romans eindringend faßt er diese Eigenheiten als Mittel der Charakteristik der Personen und Stände. So interpretiert er sie nach ihren Ausdruckswerten. Aber die homerische Redeweise kann auch ganz anders verstanden werden. In der an poetischen Einsichten reichen Abhandlung A. W. Schlegels über „Hermann und Dorothea“ findet sich eine feine Analyse der homerischen Kunst. Da heißt es von den Reden, die bei weitem den größten Teil der homerischen Gesänge einnehmen: „Selbst in den kürzesten und leidenschaftlichsten Reden ließe sich bei einer feinen Zergliederung etwas nachweisen, wodurch sie episiert sind. In den ausführlicheren findet man alle wesentlichen Eigenschaften der ganzen Rhapsodie deutlich ausgedrückt. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dies auch in dem Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende

vorbereitet wird, scheint doch nur um seiner selbst willen dazustehen: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt. In diesem Sinne sind auch die zusammengesetzten Beiwörter und die Episoden zu nehmen, die in leidenschaftlichen Reden, wenn man die Darstellung als bloße Natur verstehen sollte, sehr fehlerhaft sein würden, und oft unverständig genug getadelt worden sind. Die Willigkeit des epischen Sängers zu Episoden überzugehen, wo sie sich irgend gefällig anschlingen lassen, liegt darin, daß die Gegenstände sich seiner nie bemeistern; er kann sich daher selbst in dem entscheidensten Augenblicke leicht abmüßigen, um der Phantasie etwas Entfernteres nahe zu rücken." Schlegel zählt hier Eigenheiten der Rede auf, die Ludwig bei Homer nur andeutet, bei den englischen Romandichtern aber eingehend zur Sprache bringt. Aber seine Interpretation ist eine grundverschiedene. Er sieht in dem, was Ludwig als Ausdruckswerte zergliedert, architektonische Werte für die epische Dichtart und ihre Auffassung, denn wie sich „die Gegenstände nicht des Dichters" so „bemeistern" sie sich auch nicht des Hörers und Lesers. Welche Interpretation hat Recht? Uns will bedünken: jede. Die Eigenheiten der Reden haben gewiß charakterisierende Werte wie sie O. Ludwig geistreich und klug auseinanderlegt, sie konstituieren aber auch die epische Form, d. h. geben der Auffassung den ihr notwendigen epischen Verlauf. In ihnen und noch einigen anderen Momenten, dem Versmaß, der Wiederkehr fester Redeformeln u. a. m. ist begründet, daß Rede und Widerrede bei Homer nie zu einem dramatischen Dialog wird. So greift Ausdrucks- und architektonischer Wert ineinander und schafft den künstlerischen Organismus.

Und schließlich noch ein Beispiel aus der bildenden Kunst. Hier liegen die Verhältnisse klarer und einfacher zutage. Hier ist zunächst auch die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert vollzogen worden: Hildebrand, der diese Betrachtungsweise meines Wissens zuerst durchführte, spricht in seinem „Problem der Form" von dem Raumwert (dem architektonischen Wert) der Form und ihrem Funktionswert (Ausdruckswert). Er spricht von der Darstellung des menschlichen Antlitzes und sagt: „Beim gemalten oder gemeißelten Menschengesicht muß das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die

sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente dar."[1])

LIPPS handelt an einer Stelle seiner „Ästhetik" ebenfalls über dies regelmäßige Gesicht. Aber seine Interpretation ist eine durchaus andere. Es heißt dort gelegentlich der Einfühlung in die ruhenden Formen des menschlichen Körpers: „Dabei nun kann es auch geschehen, daß ein Gesicht in seiner ruhenden Bildung die Resultante darstellt von allen möglichen Gebärden, die teilweise wechselseitig sich aufheben, zugleich aber etwas Gemeinsames haben. Dann drückt das Gesicht dasjenige aus, was den entsprechenden inneren Verfassungen gemein ist. Setzen wir insbesondere den Fall, ein Gesicht nähere sich allen möglichen Gebärden, die einen positiven Ausdruck haben, d. h. in die wir uns positiv einzufühlen vermögen, in gleichem Grade. Dann ist ein solches Gesicht schön, aber von ausgeglichener Schönheit, ohne einen bestimmt angebbaren Charakter, von einer Durchschnittsschönheit. Ein solches Gesicht werden wir ein „regelmäßiges" Gesicht nennen.[2])

Hier ist deutlich, daß die Formen des menschlichen Antlitzes das eine Mal nach ihrer architektonischen, das andere Mal nach ihrer Ausdrucksfunktion betrachtet werden. Es ist klar, daß die Analyse eines Kunstwerks beide Seiten zu berücksichtigen hat, denn es handelt sich in der Kunst ebensowenig um die Darstellung des Kopfes, abgesehen von seinem Ausdruckswert, wie um eine Zusammenordnung von Ausdruckswerten, ohne die Beachtung ihrer in jedem Fall notwendigen Einheit. HILDEBRAND verfällt in der Vernachlässigung der Ausdruckswerte gar oft jenem naiven Realismus, der Menschen und Dinge als eine sich gleichbleibende Gegebenheit der Kunst als Aufgabe der Darstellung zumutet. Umgekehrt wird eine nur die Ausdruckswerte suchende Analyse eines einzelnen Kunstwerks niemals dessen eigentliche Gestaltung bloßlegen können, denn die Ausdruckswerte ändern sich nach Maßgabe ihrer Zusammenordnung.

---

[1]) HILDEBRAND, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. Auflage, S. 36. Die grundsätzliche Verwechslung freilich des ästhetischen und des künstlerischen Gegenstandes, des genossenen und des geschaffenen Kunstwerks steht einer ersprießlichen Nutzung dieser Begriffe einigermaßen entgegen.

[2]) LIPPS, Ästhetik I S. 148.

Vierter Teil.

Zur Darstellungsform von Goethes „Werther".

Vorbemerkung.

Die im folgenden zu gebende Einzelanalyse eines Kunstwerks soll, wie es bereits die Einleitung andeutete, weniger der künstlerischen Erkenntnis des Einzelwerks, als der allgemeinen Einsicht in das Wesen dichterischer Darstellung dienen. Sie wird als eine Probe auf die Richtigkeit der im theoretischen Teil skizzierten Betrachtungsweise geboten. Gelingt es nachzuweisen, wie die Auffassung den Inhalt, das Sachliche samt dem darin liegenden d. h. eingefühlten Leben, als jetzt und hier gegebenes ästhetisches Erleben allererst schafft, wird es deutlich, wie einzelne Elemente des künstlerischen Ganzen, genauer des künstlerischen Gegenstands, dahin wirksam sind, diese Auffassung in ihrer eigentümlichen, der Eigenart des darzustellenden Inhalts und der hierfür gewählten besonderen Darstellungsform angepaßten Struktur zu bestimmen, so ist, glauben wir, erreicht, was vorerst zu leisten ist. Wir geben uns ganz gewiß nicht der Erwartung hin, das in Werther gelegene Darstellungsproblem damit zu erschöpfen, ja wir sind uns der Einschränkung, die wir uns erlauben, recht wohl bewußt: wir sehen zunächst — d. h. soweit es nicht als unvermeidliche Konsequenz der zu analysierenden Auffassungsweise unsere Aufmerksamkeit fordert — davon ab, die Stoffgestaltung, wie man sie als Erfindung der Fabel, als Anordnung ihrer einzelnen Glieder, als Auswahl und Bereicherung zu verstehen pflegt, zu analysieren. Auch jene wichtige Phase, die Goethe in dem Briefwechsel mit Schiller das Motivieren der Gegenstände nennt, das Einfühlen eines bestimmten Lebensgehaltes in den Stoff und die daraufhin geschehende „Organistation" desselben, ziehen wir nicht in den Kreis unserer Betrachtung. Wir wollen beispielsweise — um an eine bekannte Frage anzuknüpfen —

nicht wissen, ob es richtig und gut ist, daß bei Werther neben der Tragik seiner Liebesleidenschaft noch die Kränkung seines Selbstgefühls eine Bedeutung gewinnt — eine Frage, die bekanntlich GOETHE im Gespräch mit Napoleon berührte. Wir nehmen vielmehr die dergestalt ausgewählte und angeordnete Reihe von Begebenheiten und Ereignissen, die Charaktere und ihre Stellung zueinander und alles dies nun nicht „an sich", sondern in der eigentümlichen Motivierung, die es bei dem Dichter gefunden, samt der durch die allgemeine Bewußtseinslage der Sturm- und Drangzeit, die Rousseauschwärmerei u. a. m. bedingten Eigenart des inneren Lebens als gegeben hin und fragen, wie gewinnt nun dies alles „greifbare" Gestalt, — wie wird es dem Genießenden vermittelt, wie wird es dargestellt. Und diese Beschränkung ist uns hier durch GOETHE selbst leicht gemacht. In der Vorrede zum „Werther" wird der ästhetische Gegenstand, das was der mitgeteilte Zeichenzusammenhang bedeutet und ausdrückt, wie er nach des Dichters Intention zu verstehen und zu beseelen ist, in seinem Kern festgelegt:

„Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen."

„Die Geschichte des armen Werther" wird uns in einer Sammlung von Briefen und einem Bericht ihres Herausgebers geboten. Briefe sind als Form der Darstellung ein anderes als Erzählung oder Bericht. Man wird daher beide Stücke getrennt zu behandeln, aber nicht außer acht zu lassen haben, daß sie bestimmt sind, eine Einheit zu bilden, ein und dasselbe darzustellen: „den Werther".

Wir werden die mit diesen Formen gegebenen Auffassungsweisen im Hinblick auf das Darzustellende zu bestimmen suchen, werden über die damit gegebenen Möglichkeiten der Gestaltung einen Überblick zu gewinnen trachten. Wir wollen in den durchgeführten Analysen das Kunstwerk als einen Zusammenhang von Faktoren begreifen lernen, der geeignet ist, eben diese Auffassungsform im Leser zu bewirken. Wir suchen vor allem die in dem künstlerischen Gegenstand enthaltenen architektonischen Werte, denn wir sehen nach der im theoretischen Teil angestellten Überlegung in den Ausdruckswerten, die in der formalen und gegenständlichen Seite der Sprache enthalten sind, Momente, die nicht ohne weiteres und sozusagen aus eigener Machtvollkommenheit in einem jetzt und hier

verlaufenden ästhetischen Erleben wirksam werden, sondern Maß und Art ihres Wirkens einer an jedem ästhetischen Erleben zu unterscheidenden Form der Auffassung verdanken, die ihrerseits durch den gebotenen Zeichenzusammenhang und in diesem durch Elemente bestimmt wird, die wir eben auf Grund dieser ihnen eigentümlichen Funktion im Zusammenhang der künstlerischen Wirkungsfaktoren als architektonische Werte oder Formwerte bezeichnen.

Wir beginnen mit der Untersuchung des Briefes als einer künstlerischen Form der Darstellung.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie der Briefform.

Kann man von einer Normalform des Briefes sprechen? Briefschreiben ist doch die persönlichste Form schriftlicher Äußerung, oder kann es zum mindesten sein. Ein Brief genießt fast die gleiche Freiheit wie die alltägliche mündliche Rede, er berührt alle Gegenstände, spiegelt alle Stimmungen, gehorcht jeder Absicht, ist einmal trocken und sachlich wie ein gedruckter Gesetzesparagraph, ein andermal lebendig bewegt wie das flüchtige Mienenspiel sich unterhaltender Menschen — läßt sich da von „dem Brief“ als einem Typus geschriebener Rede überhaupt etwas aussagen? Sicherlich ist derartiges nicht aus dem Inhalt zu abstrahieren, denn, wie gesagt, es gibt kaum einen, der im Brief nicht irgendwie wiederzugeben sei. Vielleicht aber aus der Form. An jedem Brief lassen sich nämlich drei Momente unterscheiden: Schreiber, Empfänger und Inhalt. Und es scheint die Eigenart des Briefes als einer besonderen Form schriftlicher Äußerung genügend zu kennzeichnen, wenn — da schließlich jede menschliche Rede einen Inhalt hat — als Merkmale des Briefes, das Vorhandensein eines Schreibers und eines Empfängers des Briefes angesehen wird — wobei unter „Vorhandensein“ die Geltung beider in der Gestaltung bezw. Auffassung der sprachlichen Form zu verstehen ist.

In der Tat — die schriftliche Aufzeichnung von Geredetem ist für die Auffassung nicht gleich Geschriebenem und der Brief hat, zunächst einmal, d. h. wenn es gilt, einen Grundtypus zu bestimmen, einen Schreiber und keinen Sprecher — dies scheidet ihn von der schriftlichen Aufzeichnung einer Rede oder eines Gesprächs.

Denn selbst wenn in einem Brief lebhafte Schreibweise fast mehr als ein Gesprochenes, denn als Geschriebenes aufgefaßt wird, ist dies eine sozusagen sekundäre Entwicklung, die der aufgezeichneten mündlichen Rede und ihrer Auffassung nicht einfach gleich zu setzen ist. Ein bloßes Aufschreiben oder Aussprechen aber ist ohne langes Prüfen und viel Besinnen von dem Sprechen zu und dem Schreiben an jemand zu unterscheiden, denn dieser jemand ist dem Sprechenden bezw. Schreibenden irgendwie gegenwärtig und bestimmt Rede- und Schreibweise: ein Monolog und eine Tagebuchaufzeichnung sind etwas anderes als eine Rede oder ein Brief. Daher denn auch, um durch ein Beispiel die Charakteristik weiterzuführen, Brief, Epistel und „offener Brief" nicht dasselbe sind. Die Epistel, wie sie sich als literarische Form zuerst im „Neuen Testament" findet, ist nicht an einen einzelnen gerichtet, sondern an „die Korinther", „die Epheser" und dies bestimmt sehr wesentlich Stil, Stoffauswahl und Gestaltung. Der „offene Brief", wie er in den Zeitungen publiziert wird, ist zwar an einen einzelnen aber nebenbei — oft auch hauptsächlich — an die öffentliche Meinung gerichtet und auch dies ist für Stil und Gestaltung bedeutsam: es ist wie überlautes Sprechen, das auch der hören soll, den es eigentlich nichts angeht. Im übrigen weiß es ein jeder aus eigener Erfahrung, wie man mündlich oder schriftlich je nach dem Menschen, an dem man das Wort richtet, ein und dieselbe Sache verschieden erzählt.

So können wir denn den Brief ganz allgemein als eine schriftliche Mitteilung bezeichnen, denn auch an diese lassen sich wie an jeden Brief die drei Fragen richten: Wer teilt mit? Was wird und wem wird mitgeteilt? Und bei alledem ist, was eigentlich nicht besonders bemerkt zu werden braucht, das Wichtige nicht dies, daß der Brief an einen Empfänger gelangt, und daß er tatsächlich geschrieben wird, sondern daß beide Momente als Entstehungsbedingungen des sprachlichen Textes die Vorstellungsbildung des Schreibers bezw. des Lesers beeinflussen. Sind aber nun diese Momente von konstituierender Bedeutung für den Brief als einen Typus sinnvoller Aufzeichnungen, so wird der Reichtum seiner Modifikationen am ehesten als das durch Zweck und Absicht der Aufzeichnung bestimmte Verhältnis dieser drei konstituierenden Momente beschrieben werden können. Dem Ziele unserer Untersuchung entsprechend, suchen wir dies vom Leser und seinen Auffassungsformen aus zu erfassen. Wir brauchen dabei die im theoretischen Teil gegebenen Anseinandersetzungen über das Sprachverständnis nur

passend zu formulieren, um eine Cherakteristik der Briefformen zu gewinnen.

Läßt sich an dem sprachlichen Text einfach Schreiber, Empfänger und Mitgeteiltes — nicht scheiden aber unterscheiden, liegt der Nachdruck auf dem mitgeteilten Was, so ist hier im allgemeinen jene Auffassung gegeben, wie sie dem Bericht zuteil wird. Mit einer geringen Änderung können wir die entsprechende Definition aus dem theoretischen Teil hierher setzen (vgl. S. 64).

Ein Brief ist eine reine Mitteilung, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Schreibenden gegenwärtig sein sollten, nicht als jetzt und hier verlaufende und in dem Brief geäußerte Erlebnisse, sondern rein als berichtete Tatsachen aufgefaßt werden.

Liegt der Schwerpunkt dagegen statt bei dem mitgeteilten Was, bei dem Schreiber des Briefes, erhält der Sachinhalt erst in dieser Beziehung Bedeutung und Wert, so ist der Brief eine Äußerung.

Das Bewußtsein, an einen bestimmten Menschen zu schreiben, bezw. Geschriebenes zu lesen, kann in beiden Fällen mehr oder minder lebendig sein. Im allgemeinen wird man sagen können, daß ein als Äußerung Geschriebenes eher dazu neigt, dieses Bewußtsein zu verdrängen, ein als Mitteilung Gemeintes es zu betonen.

Nach allem im theoretischen Teil Ausgeführten bedarf es weiter keines Hinweises über Geltung und Wert dieser Definitionen. Sie wollen nur äußerste Punkte der Orientierung so prägnant als dies bei den keineswegs einfachen Tatbeständen möglich ist festlegen. Sie sollen ihre Rechtfertigung in der Einzelerscheinung finden, in den vielen dabei aufzuzeigenden Zwischenformen, welche eben als solche zu erkennen und zu beschreiben ohne die schematische Gegenüberstellung der Gegensätze nicht möglich wäre. Es versteht sich von selbst, daß in ein und demselben Brief bald Mitteilung, bald Äußerung vorherrscht und demgemäß die obigen Definitionen nicht als Formeln unvereinbarer Typen, sondern als Präzisierungen allgemeiner Formcharaktere gelten wollen, wie sie sich in einem Brief mannigfach vermischen und kreuzen. Man hat in ihnen eben nur Spezialisierungen unserer allgemeinen Auffassungstypen zu sehen, was von jenen gesagt wurde, gilt auch von diesem. Es ergibt sich daher ebenso natürlich eine Gleichsetzung dieser Typen mit denen einer epischen einerseits, einer dramatischen und lyrischen Auffassungsform andrerseits.

Ein Brief, soweit er reinen Mitteilungscharakter hat, fordert die

epische Auffassungsform, und hier steht ihm der ganze Reichtum individueller Variationen, dessen die epische Auffassungsform fähig ist, zur Verfügung. Zumeist wird, um an Gesagtes anzuknüpfen, was erzählt wird, so gestaltet sein, daß der Schreiber des Briefes sich „wohl hütet, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann".[1]) Und tut er es doch, so kennzeichnet sich dies in klar zu erfassenden Gegensatz von selbst als Erfindung oder freie Nachbildung. Es öffnet sich für die Brieferzählung das weite Feld der allgemeinen Erzählungsmöglichkeiten, wie wir sie im theoretischen Teil berührt haben. Dabei wird sich allerdings der Umstand, daß Brieferzählungen zumeist „Ich-Erzählungen" sind, in der Bevorzugung bestimmter Weisen epischer Auffassung geltend machen. Die Ich-Erzählung bedingt ein besonderes Verhältnis von Erzähler und Erzähltem und prägt sich darnach seine eigenen Formen. Als Möglichkeiten der Gestaltung gelten sie auch für den Brief. Davon später. Jedenfalls muß — soweit der Brief seinen Mitteilungscharakter behalten soll — die der epischen Auffassung eigentümliche Grundstruktur bewahrt sein: es ist das Mitgeteilte, nicht der Mitteilende im prägnanten Sinne „gegenständlich". Und es gilt dies nicht nur für die Erzählung im gewöhnlichen Wortgebrauch als einer Wiedergabe von Ereignissen, sondern es läßt sich auch, was sonst in Briefen zur Sprache kommen kann, Gedanken, Gefühle, Urteile und Anschauungen als reine Mitteilung lesen, soweit eben durch die Auffassung das Was und nicht die Beziehung zum Schreibenden realisiert wird.

Verschiebt sich nun aber dies Verhältnis zugunsten des Mitteilenden, so nähert sich die Mitteilung immer mehr der Äußerung und die Auffassung geht entsprechend in die dramatische über. Auch hier vollzieht sich der Übergang — gerade weil es sich um Ich-Erzählungen handelt — in der Ausprägung von mannigfaltigen Zwischenformen, bis schließlich die reine Äußerung vorliegt. Damit freilich scheint eine äußerste Grenze der Briefform gegeben. Für sie war konstituierend das Vorhandensein eines Schreibers und eines Empfängers. Auch die Äußerung muß, wenn sie noch briefmäßig sein soll, in ihrer Gestaltung diese Bestimmungen des Geschriebenen an einen bestimmten Menschen erkennen lassen; denn, wo sie ganz fehlt, wird der Brief zur Tagebuchnotiz, wie ein Gesprochenes zum Selbstgespräch, zum Monolog. Im übrigen aber steht auch dieser

[1]) O. Ludwig, Werke (Hesse) VI S. 304.

Form des Briefes die reiche Mannigfaltigkeit dramatischer Gestaltungs- bezw. Auffassungsmöglichkeiten zu Gebote. Wir kommen darauf zurück. Hier gilt es nur ein Schema zu geben.

Wie aber soll schließlich eine lyrische Geltung des Briefes möglich sein? Unsere Definition bestimmt das Lyrische als eine Auffassungsform, die die Äußerungswerte der Sprache nicht auf ein bestimmtes Individuum, eine Person, zurückbezieht, sondern auf ein allgemeineres Ich, wie es rein aus den jeweils gegebenen Äußerungswerten formaler und gegenständlicher Natur herauswächst. Ist nicht der Brief als Form der schriftlichen Äußerung dadurch eigentlich gekennzeichnet, daß er einen Menschen mit Namen und Stand, Vergangenheit und Zukunft zum Verfasser hat und daß, was in der Sprache an Werten seelischer Auffassung enthalten ist, nur in bezug auf diesen realisiert wird? In der Tat ist ein lyrisches Produkt und die Briefform im Prinzip unvereinbar. Aber da wir unsere Typen doch nur als Anhaltspunkte zur Charakteristik der jeweils gegebenen Wirklichkeit des Briefes verwenden, nicht aber als eigene in dem zu erforschenden Tatsachengebiet gegebene Ausprägungen, so bietet gerade die Antinomie von Briefform und lyrischer Gestaltung besondere Möglichkeiten der Charakteristik. In der Tat gibt es schriftliche Äußerungen, die sich durch Anrede und Unterschrift, also durch unzweifelhafte Geltung von Schreiber und Empfänger, als Briefe ausweisen und die sich doch wie ein lyrisches Produkt, etwa wie freie Verse, wie rhythmische Prosa lesen. Dieser Fall mag in der Alltäglichkeit des Briefes wenig vorkommen, — sie bietet eben zu lyrischen Ergüssen wenig Ursache und Gelegenheit. Aber es hindert nicht, daß eine Ausbildung und Erweiterung der Briefform nach dieser Richtung möglich ist und bei einer künstlerischen Verwendung des Briefes auch geschieht. Eine solche Entwicklung ist natürlich durch die gleichen Eigenheiten charakterisiert, durch welche überhaupt eine lyrische Gestaltung begünstigt wird. Worte und Sätze werden durch die stärkere Geltung ihrer melodischen Werte im weitesten Sinne selbständigere Gebilde, sozusagen eigene Lebewesen. Sie können als solche das sonst in der Auffassung eines Briefes wirksame Bewußtsein von dem Schreibenden als eines sich äußernden Individuums geradezu überwuchern, bis diesem irgendein Element der Satzfolge wieder die Oberhand gibt und nun der lyrische Charakter zurück-, der briefmäßige wieder hervortritt. Bei der behenden Schmiegsamkeit der Auffassung hat solch schneller Wechsel nichts Erstaunliches.

So biegt sich hier in gewisser Weise die Auffassung wieder zurück. Als ihre häufigste und zunächst gegebene Form galt die der reinen Mitteilung mit der Verlegung des Schwerpunktes in das mitgeteilte Was und der damit möglichen klaren Scheidung zwischen Mitteilendem und Mitgeteiltem. Dann aber fanden wir eine Entwicklung zu dem dramatischen Typus. Der Schwerpunkt rückt mehr und mehr zu dem Schreiber des Briefes und die Auffassung realisiert das Was nur in Beziehung zu diesem. Es geschieht eine Verschmelzung zu einem Ineinander, welches wir als dramatische Gestaltung präzisierten. Nun zeigt sich eine dritte Möglichkeit — die freilich bei dem Brief nur in begrenztem Maße einer Verwirklichung fähig ist: die lyrische Gestaltung. Auch hier ist für die Auffassung als seelische Äußerung gegeben, aber weil diese nicht zu dem Schreiber in Beziehung tritt, so bleibt sie als ein eigenes Gebilde selbständig, so wie das Was in der Mitteilung dominiert und der Mitteilende einigermaßen zurücktritt. Aber man übersehe doch auch nicht den Unterschied! Bei der Mitteilung gehört es zu dem Charakter des mitgeteilten Was, daß der Mitteilende zwar zurücktritt, aber stetig als solcher lebendig bleibt und wirkt, gerade dieses stille Nebenhergehen gibt der Mitteilung das eigentümlich Vermittelte. Bei der lyrischen Äußerung aber bedeutet dies Bestehenbleiben eines Schreibers im Bewußtsein des Auffassenden, wie es die Briefform erfordert, eine merkliche Einschränkung der spezifisch lyrischen Geltung einer gebotenen Satzfolge. Immerhin bleibt der Brief, wenn auch nur in einiger Beschränkung, lyrischer Auffassung zugänglich.

Es zeigt sich, daß in der Tat das Bildungsprinzip des Briefes (Schreiber — Inhalt — Empfänger) großer Variationen fähig ist. Die Briefform ist als eine spezifische Form der dichterischen Darstellung verwendbar, aber es läßt sich nicht ohne weiteres die Grundstruktur der dabei zu betätigenden Auffassung aus der bloßen Tatsache des Briefes bestimmen. Diese wird vielmehr aus der im Einzelfall ersichtlichen Aufgabe der Darstellung zu ermitteln sein, genauer gesagt: aus einer Erwägung über das Verhältnis des Darzustellenden zu der hier beschriebenen Eigenart des Briefes als einer schriftlichen Form menschlicher Rede.

Zweiter Abschnitt.

Die Briefform im „Werther“.

Das dramatische Grundprinzip.

Es bedarf keiner umständlichen Überlegung, um zu erkennen, in welcher Weise der Brief im „Werther“ als Form der Darstellung allein Verwendung finden konnte. Es sind Werthers eigene Briefe, die uns geboten werden. In ihnen soll sein Erleben und Leiden dargestellt werden. Dies kann nicht in einem „Referat über“, auch nicht in einem „Erzählen von“ bestehen. Es muß sich, was er lebt und leidet, in den Briefen selbst wiederspiegeln und nur soweit sie Äußerungen seines Erlebens sind, können diese Briefe die „Leiden des jungen Werther“ adäquat darstellen. Damit ist das Grundprinzip der zu betätigenden Auffassungsform bezeichnet: es ist das dramatische. Es wird im wesentlichen die Aufgabe der folgenden Einzelanalyse sein, dies im einzelnen nachzuweisen. Wie verschieden und mannigfaltig auch die uns gebotene Brieffolge sein mag — und die Einzelanalyse wird es erweisen — immer muß es irgendwie deutlich und wirksam sein, daß sich in den Briefen eine Persönlichkeit ausspricht. So mag denn vieles in ihnen erzählt und berichtet werden, manches eher als rhythmische Prosa mit lyrischem Charakter denn als Brief gelesen werden, schließlich hat doch jede Einzelgestaltung dem allgemein geltenden Prinzip der hier zu leistenden Auffassung Rechnung zu tragen und so verbindet sich mit jedem Brief mehr oder minder fühlbar die Funktion, Äußerung des Schreibers zu sein. Und Briefe müßten nicht Briefe sein, wenn nicht der ganze Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten bei dieser Auffassung am freiesten zur Geltung gelangte. Und je intimer die Erlebnisse sind, die sich in ihnen aussprechen sollen, um so unmittelbarer, um so wesentlicher kommen die Äußerungswerte dieser „geschriebenen“ und doch mit der Gunst des Augenblicks bedachten Sprache zur Geltung.

Soweit also der „Werther“ in Briefen geschrieben ist, läßt er sich nicht gut als Roman bezeichnen, wenn anders für den Roman die epische Auffassung wesenbestimmend bleibt, denn die uns gebotene Brieffolge verlangt eine Auffassung, deren Grundstruktur nicht episch, sondern dramatisch ist. Dies wird die Analyse, wie ich denke, unwiderleglich klarstellen. Sowohl die Gestaltung der einzelnen Briefe, als auch die Anlage der Handlung

und der Charaktere ist in ihrer Eigenart nur bei Voraussetzung einer dramatischen Auffassungsform zu verstehen. Im übrigen hat sich GOETHE selbst zu wiederholten Malen über den dramatischen Charakter einer Dichtung in Briefen und zumal seines „Werther" ausgesprochen. Ich stelle die Hauptzeugnisse hier zusammen. Man wird in ihnen ohne weitere Auseinandersetzung eine Bestätigung unserer Grundauffassung erblicken können.[1])

Im Briefwechsel mit SCHILLER heißt es: „So sind die Romane in Briefen völlig dramatisch, man kann deswegen mit Recht förmliche Dialoge, wie auch RICHARDSOHN getan hat, einschalten; erzählende Romane mit Dialogen untermischt, würden dagegen zu tadeln sein. (An Schiller 23. Dezember 1797.)

In den Biographischen Notizen der „Tag- und Jahreshefte" findet sich folgende Stelle: (zu 1774) fernere Einsicht ins Leben. Ereignis, Leidenschaft, Genuß und Pein. Man fühlt die Notwendigkeit einer freieren Form und schlägt sich auf die englische Seite. (Im Gegensatz zur vorhergehenden französischen Periode.) So entstehen „Werther", „Götz von Berlichingen", „Egmont". — (Tag- und Jahreshefte, 1769—1775. W. A. 35, 4.)

Und schließlich gibt uns GOETHE selbst die äußerst wichtige Entstehungsgeschichte des „Werther" im 13. Buch von „Dichtung und Wahrheit". Sie ist das wichtigste Zeugnis für den dramatischen Grundcharakter unserer Dichtung: „Jenes Schauspiel [Götz von Berlichingen] beschäftigte bisher den Verfasser nicht allein, sondern, während es ersonnen, geschrieben, umgeschrieben, gedruckt und verbreitet wurde, bewegten sich noch viele andere Bilder und Vorschläge in seinem Geiste. Diejenigen, welche dramatisch zu behandeln waren, erhielten den Vorzug, am öftesten durchgedacht und der Vollendung angenähert zu werden; allein zu gleicher Zeit entwickelte sich ein Übergang zu einer anderen Darstellungsart, welche nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt und doch mit ihnen große Verwandtschaft hat. Dieser Übergang geschah hauptsächlich durch eine Eigenheit des Verfassers, die sogar das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbildete.

Gewöhnt, am liebsten seine Zeit in Gesellschaft zuzubringen, verwandelte er auch das einsame Denken zur geselligen Unter-

[1]) Vgl. H. S. GRÄF, „GOETHE über seine Dichtungen" I 2 (Frankfurt 1902).

haltung, und zwar auf folgende Weise. Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie niederzusitzen, ging an ihr auf und ab, bleibt vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag ..... aber es waren meist Personen, die, mehr empfänglicher als ausgebender Natur, mit reinem Sinne einen ruhigen Anteil an Dingen zu nehmen bereit sind, die in ihrem Gesichtskreise liegen.....

Wie nahe ein solches Gespräch im Geiste mit dem Briefwechsel verwandt sei, ist klar genug, nur daß man hier ein hergebrachtes Vertrauen erwidert sieht, und dort ein neues, immer wechselndes, unerwidertes sich selbst zu schaffen weiß. Als daher jener Überdruß zu schildern war, mit welchem die Menschen, ohne durch Not gedrungen zu sein, das Leben empfinden, mußte der Verfasser sogleich darauf fallen, seine Gesinnung in Briefen darzustellen: denn jeder Unmut ist eine Geburt, ein Zögling der Einsamkeit; ..... Mag er sich allenfalls darüber äußern, so wird es durch Briefe geschehen: denn einem schriftlichen Erguß, er sei fröhlich oder verdrießlich, setzt sich doch niemand unmittelbar entgegen; ..... jene in diesem Sinne geschriebenen Werther'schen Briefe haben nun wohl deshalb einen so mannigfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden, sie sodann aber, in der Komposition selbst, nur an einen Freund und Teilnehmer gerichtet erscheinen."[1])

Diese den Briefen zukommende dramatische Funktion kann sich nun in doppelter Weise betätigen. Es gilt einmal der Sachinhalt der Briefe als Äußerung des Schreibers. Die Rede ist hier entweder selbst Äußerung oder Kundgabe in jenem von uns präzisierten Sinne (vgl. S. 65) oder aber sie ist Mitteilung und muß doch so geordnet sein, daß irgendwie die durchaus übergeordnete Funktion der Briefe als Äußerung zu gelten, zum Durchbruch kommt.

Zum anderen aber kann die Form jedes Briefes als Äußerung jener jetzt und hier im Briefschreiber lebendigen Stimmung erfaßt werden. Wie zuweilen an der Handschrift die Seelenverfassung des Schreibenden zu bestimmen ist, da innere Erregung, Ermüdung u. a. m. in ihr zum Ausdruck kommen kann, so ist auch in einem Brief nicht bloß das Formale der Sprache, — das hier wie auch sonst

---

[1]) Dichtung und Wahrheit Teil 3, Buch 13 W. A. 28, 206.

seine Äußerungswerte differenziert — sondern auch das spezifisch Formale des Briefes bezeichnend für den Schreiber und seinen Seelenzustand: Werther schreibt, wie wir noch sehen werden, gegen Schluß nicht nur andere Briefe, sondern schreibt anders Briefe.

Aus der eigentümlichen Natur des Briefes und der hier in verschiedener Weise zu leistenden dramatischen Funktion ergeben sich nun besondere Probleme der Darstellung. Ihrer Formulierung gelten die nun folgenden Erwägungen.

Die epischen Elemente.

Die Darstellung der Persönlichkeit und Erlebnisse Werthers wäre ohne die gleichzeitige Übermittelung einer Folge von Ereignissen nicht möglich. Bilden diese auch sozusagen nur das Skelett für alles andere, alles „eigentlich“ Dargestellte, so ist es doch als solches unentbehrlich — wie eben auch zu einem Drama, in welchem es sich nur um Seelenwandlungen und inneres Erleben fast ohne Projektion in die Wirklichkeit der menschlichen Gemeinschaft handelt, doch eine Handlung gehört und sei sie auch nur das dünne Gewebe einiger Fäden. Beim Drama ergibt sich die Darstellung der Handlung aus dem Beieinander, dem Zusammenkommen und Auseinandergehen der auftretenden Personen, ihrer Wechselrede, ihren Taten und dies kommt auf der Bühne leicht und voll zur Geltung. Wie aber ist es, wenn uns eine Sammlung Briefe in die Hand gegeben wird — nicht ein Briefwechsel, sondern die Briefe eines Menschen und nun die Kenntnis der dem Ganzen unentbehrlichen Handlung daraus geschöpft werden soll? Daß es hier eine Grenze gibt, wo der Brief als Mittel der Darstellung einfach versagt, und der Dichter nur die Wahl hat, entweder in einem Drama oder in einer Erzählung das Fehlende zu leisten, beweist eben der den Schluß des „Werther“ bildende Bericht des Herausgebers. Aber bis zu dieser Grenze ist der Brief recht wohl geeignet, was an Handlung d. h. an geordneter Ereignisfolge nötig ist, dem Leser zu übermitteln, denn der Brief ist ja nach seiner eigensten Bestimmung Mitteilung. Hier aber zeigt sich nun, welches Problem der Darstellung in der Briefform des „Werther“ seiner Lösung harrte. Die Briefe müssen die Funktion erfüllen, als Äußerungen des Schreibers zu wirken. Das Ereignis, soweit es rein als Begebenheit gelten soll, arbeitet diesen Äußerungswerten einigermaßen entgegen, denn die Auffassung soll

es an sich, nicht in seiner Beziehung zum Schreiber realisieren. Es liegt daher in der Briefform, wie sie im Werther Verwendung findet, die Tendenz, die Begebenheit zu vermeiden und das Erlebnis zu suchen. Und dies heißt, auf die erzählenden Partien der Briefe angewandt: sie entfalten sich im allgemeinen weniger als reine Erzählungen, denn als ein Mittelding zwischen Mitteilung und Äußerung und ihre Gestaltung ist derart, daß die Auffassung nicht wie bei rein epischer Geltung den Schwerpunkt in das übermittelte Was verlegt, sondern mehr oder weniger — je nach den im Einzelfall gelegenen Auffassungsbedingungen — in die Beziehung zum Schreibenden. So entstehen episch-dramatische Mischformen der Auffassung, die in der Struktur der einzelnen Briefe nachzuweisen sind.

Diese Möglichkeit der Gestaltung wird im Werther durch zweierlei befördert. Einmal durch die Eigenart der übermittelten Handlung, zum andern durch die bereits erwähnte Eigentümlichkeit, daß Brieferzählungen in ihrer Struktur zumeist Ich-Erzählungen sind. Was das erstere betrifft, so wird sich an anderer Stelle Gelegenheit geben, die Beziehung zwischen Briefform und Stoffauswahl und -Gestaltung zu überlegen. Wir werden von einer anderen Seite aus eine willkommene Bestätigung unserer Anschauungen über die dramatische Grundstruktur des in Rede stehenden Kunstwerks finden. Hier sei zunächst über das Wesen der Ich-Erzählung und ihre Beziehung zur Brieferzählung einiges angemerkt.

Das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem ist, wie wir bereits im theoretischen Teil ausführten, für die Gestaltung der epischen Form und dementsprechend der epischen Auffassung von entscheidender Bedeutung. Man kann darin geradezu ein Formprinzip der Erzählung erblicken und danach die im Einzelfall gegebene Gestaltung bestimmen. Dies betrifft ganz besonders die sogenannte Ich-Erzählung, denn ihr ist der Erzähler zugleich ein in die erzählte Begebenheit verwickelte Person. Diese Eigentümlichkeit bietet den Variationen in den Beziehungen von Erzähler und Erzähltem den weitesten Spielraum. Es kann der Erzähler sein in der Erzählung vorkommendes, handelndes oder leidendes Ich, wie ein von ihm Abgetrenntes, ja wie ein drittes ihm fremdes Wesen behandeln, und diese rein sachliche Behandlung, die er sich selbst d. h. seinem vergangenen Ich angedeihen läßt, bestimmt sehr wesentlich den ganzen Tenor seiner Erzählung. Er gibt, so heißt es, einen „objektiven Bericht“, ein „unpersönliches Referat“ u. a. m. Er kann aber auch

in der Identifizierung eines jetzt und hier erzählenden Ichs und des vergangenen soweit gehen, daß er nicht bloß in lebhafter Darstellung des Gewesenen, beispielsweise im Präsens erzählt, sondern einzelne Stücke der Ereignisfolge nicht referiert, sondern geradezu reproduziert, etwa statt einer Beschreibung in Worten die betreffende Geste ausführt, oder Tonfall und Minenspiel einer Rede so wiedergibt wie er „es früher gesagt hatte“, und es nun bloß der der Auffassung des Zuhörers zu verdanken ist, wenn dies nicht als Äußerung eines jetzt und hier gegebenen Erlebens, sondern als Stück einer Vergangenheit gilt. In Wahrheit geht ja auch in solchem Falle eine Art von Wiederbelebung des Vergangenen in dem Erzähler vor sich und es entspricht diesem psychischen Tatbestand, wenn die Psychologie des Alltags solch lebendige Art des Erzählens als „dramatische“ kennzeichnet: denn die Gebärde ist die unmittelbare Äußerung dieser im Erzähler sich abspielenden Wiederbelebung. Man braucht daher Wendungen: „der Erzähler schwieg überwältigt still“ bloß wörtlich zu nehmen, um zu erkennen, daß es bei einer Ich-Erzählung eine Grenze geben kann, wo das Ich der Erzählung und des Erzählers verschmelzen und das Epische in Dramatik übergeht. So erweist sich denn die Ich-Erzählung als jene epische Form, die zwischen Bericht und Äußerung stehend einer Ausbildung nach beiden Seiten fähig ist.

In welcher Richtung nun die Brieferzählung liegt, wie sie sich aus der besonderen Aufgabe der Darstellung für den „Werther“ entwickelt, ist bereits angedeutet. Es entstehen zumeist episch-dramatische Mischformen. Was erzählt wird, ist zunächst wichtig, weil es ein Erlebnis Werthers ist und zwar soll dies nicht als ein dürres Wissen im Bewußtsein liegen, sondern bei der Auffassung selbst richtunggebend mitwirken. Die Einzelanalyse wird hier verschiedene Gestaltungen der epischen Partien aufzeigen und jede ist in ihrer Art diesem obersten Zwecke dienstbar. Der einzelne entwickelt dabei eine große Anpassungsfähigkeit in der Wiedergabe von Ereignissen sowohl, als in der Äußerung gegenwärtigen Erlebens. In der äußerst freien Gestaltung der Rede verfügt er über eine Art geistiger Mimik, die der einer mündlichen Erzählung in nichts nachsteht, ja sie bisweilen wohl übertrifft. Immerhin ist eine Möglichkeit der Entwicklung gegeben, die Erzählung und Brief auseinanderführt und daher als ein Problem der Gestaltung hier zu erwähnen ist.

Ein Brief besteht inhaltlich aus den verschiedensten Elementen:

an eine knappe Berichterstattung über dieses und jenes schließt sich eine ausführliche Erzählung, daran eine Frage oder Antwort an den Empfänger, eine Betrachtung, eine Argumentation — kurz alles und jedes findet in einem Brief seinen Platz und als Gesichtspunkt der Anordnung gilt lediglich der im Briefschreiber lebendige Vorstellungsverlauf. In ihm allein findet der Brief seine Einheit. Es kann nun bei einer längeren fortlaufenden Erzählung gar leicht geschehen, daß der ihr anfangs anhaftende Briefcharakter, wenn er nicht durch besondere Momente im Fortgang der Erzählung für das Bewußtsein des Auffassenden erhalten wird, schwindet, die Erzählung sich einigermaßen verselbständigt und der Anschluß an den Brief und seinen Stil nicht immer leicht wiederherzustellen ist. Dies läßt sich von unserem Standpunkt am besten so beschreiben: Der Erzähler und der Briefschreiber sind im Bewußtsein des Auffassenden gewissermaßen nicht mehr ein und derselbe — sie sind es „in Wirklichkeit" aber nicht mehr in ihrer Wirksamkeit auf die jetzt und hier im ästhetisch auffassenden Subjekt verlaufenden Vorstellungsreihen. Die Erzählung fällt aus dem ideellen Rahmen des Briefes heraus. Eine solche Entwicklung kann im Einzelfall durchaus auf der Linie des künstlerisch Notwendigen liegen. Die Einzelanalyse wird solche Fälle aufweisen und andere, wo mit viel Geschick eine solche Entwickelung vermieden wird — wie es gerade die Eigentümlichkeit des Darzustellenden erfordert.

Die dramatischen Elemente.

Ist die Grundstruktur der Auffassung beim Werther dramatischer Natur, so liegt es nahe, die Briefe, welche als reine Äußerungen eines Seelenlebens gelten, als „Briefmonologe" zu bezeichnen. Allein diese Bezeichnung enthält einen Widerspruch in sich selbst. Der Monolog oder das Selbstgespräch kennt, wie wir bereits ausführten keinen zweiten, an den es gerichtet ist. Die eigenartige Folge der Gedanken und die Sprachform wird im Bewußtsein des Sprechenden und entsprechend in der des Auffassenden eben durch die Abwesenheit jedes Zuhörers bedingt. Der Brief aber kennt ebenso als ein konstituierendes Moment seiner Form den Empfänger. Und diese Antinomie verbietet es eigentlich, von Briefmonologen zu reden. Trotzdem mag es nach dieser vorausgeschickten Einschränkung erlaubt sein, diesen Terminus einzuführen, denn er ist nach einer Richtung sehr bequem.

Goethe beginnt seinen Aufsatz über Winkelmann mit folgender prinzipiellen Bemerkung über das Wesen des Briefes: „Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhafte Personen stellen sich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden Freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen mitteilen; und so ist auch der Brief eine Art von Selbstgespräch. Denn oft wird ein Freund, an den man schreibt, mehr der Anlaß als der Gegenstand des Briefes. Was uns freut oder schmerzt, drückt oder beschäftigt, löst sich von dem Herzen los; und als dauernde Spuren eines Daseins, eines Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger, je mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je weniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam." Wer die Entstehungsgeschichte des Werther aus „Wahrheit und Dichtung" kennt und wer die uns gebotene Brieffolge auch nur flüchtig überliest, wird gar viele von den Briefen zu diesen hier Gekennzeichneten rechnen. Alles in ihnen ist Äußerung und innere Bewegung und Wilhelm, der Freund, ist „mehr der Anlaß als der Gegenstand" der Briefe. Als solcher kann es ihm denn auch wohl geschehen, daß er dem Schreibenden ganz aus dem Sinn kommt und in der Tat die Auffassung aus dem Gebotenen ebensogut eine Aufzeichnung, eine Tagebuchnotiz als einen Brief herausliest. Diese Entwicklung liegt bei einer expansiven Natur wie der Wertherschen nur zu sehr auf der natürlichen Bahn seines Erlebens: Briefe werden bei ihm Äußerungen und Äußerungen leicht Monologe. Hier also von Briefmonologen zu sprechen, ist zwar ungenau, aber im übrigen doch charakteristisch und in seinem klaren Gegensatz zur Brieferzählung bezeichnend. Bei einer Erzählung setzt nämlich die Tatsache des Erzählens eigentlich einen Zuhörer voraus — nicht als ob immer jemand zuzuhören hätte, aber irgendwie muß er als Ziel und Absicht im Erzähler wirksam sein. Dies unterscheidet das Erzählen als Ablauf von Vorstellungen von einem stückweisen und regellosen Erwachen von Erinnerungen, das, wo es stattfindet, als Äußerung und in unserem Falle als „Briefmonolog" zu bezeichnen ist.

Allein der Briefmonolog unterscheidet sich in der ihm zuteil werdenden Auffassung auch noch in einem anderen Sinne von dem echten Monolog. Es ist nicht bloß ein mehr oder minder deutliches Bewußtsein von dem Empfänger bei der Auffassung wirksam, auch die Beziehung zu dem sich äußernden Individuum ist eine andere. Es fehlt der Vorstellung, die der Leser von dem Briefschreiber hat,

jene greifbare Unmittelbarkeit und sinnliche Konsistenz, in welcher der Sprecher des Monologs bei der Aufführung eines Dramas dem Zuschauer und Zuhörer lebendig wird. Die Konturen seines Bildes sind undeutlich. Und dieses Moment ist als Bedingung der Auffassung wichtig genug: Der Sprecher eines Monologs steht auf der Bühne leibhaftig vor uns und diese seine Körperlichkeit — zumal wenn es ein guter Schauspieler ist — erhöht die spezifisch dramatische Prägnanz der Sprache: zu dem Wort kommt die Geste. Aber auch wenn es sich um stilles Lesen eines Dramas handelt, ist der Sprecher eines Monologs dem Schreiber des Briefes gegenüber im Vorteil. Ein Monolog entsteht aus einer bestimmten Situation. Der Sprechende steht handelnd oder erleidend im Zusammenhang der Ereignisse. Wir wissen davon, wir ahnen, fürchten und erwarten; und fürchten und hoffen für ihn. Er steht in einer bestimmten Umgebung, wir fragen nicht lange wo? und wie? Ehe er zu sprechen beginnt, kennen wir schon einigermaßen die Verfassung seines Gemüts und die in der Rede gelegenen Äußerungswerte gelangen zu unmittelbarer Wirkung. Anders bei dem Brief: Zusammenhangslos, als ein Bruchstück der Existenz seines Absenders wird er geboten und wenn auch oft eine genaue Kenntnis des Absenders die Wirkung der Äußerungswerte befördert, so kann sie doch nicht jene Prägnanz des Augenblicks ersetzen, wie sie aus der Situation des Monologs ganz selbstverständlich herauswirkt. Die „Szenerie" eines Briefmonologs ist mehr als dürftig, meistens ist sie nur im Datum gegeben, selten daß sich in dem Text des Briefes der eine oder andere Hinweis auf Zeit und Ort findet, häufiger noch diese oder jene Aufgabe über die Veranlassung zu dem Brief oder über die Gemütsverfassung des Absenders. So ist gewissermaßen die „Dignität" der Vorstellung des sich äußernden Individuums hier eine andere, als im Monolog und dies bedingt eigene Formen der Gestaltung und verbietet es, die Auffassung der Briefmonologe als dramatische der eines Monologs einfach gleichzusetzen.

Immerhin zeigt unter den Formen der dramatischen Auffassung die des Monologs mit der eines Briefes als Äußerung seines Schreibers die größte Verwandtschaft; denn ein Brief ist als Äußerung eher ein Selbst- als ein Zwiegespräch.

Im übrigen entfaltet ein Brief und zumal ein Zusammenhang von Briefen seine darstellerischen Qualitäten, nicht allein in dem Was und Wie des übermittelten Sachinhalts. Ein Brief hat als

Brief einen eigenen Wert der Charakteristik und dies in eminent dramatischem Sinne. Länge und Kürze des Briefes, das Abbrechen und von Neuem beginnen, die Häufung von Briefen an einigen Tagen, die Pausen an andern und schließlich die mit der oben durchgeführten Gruppierung gegebene Erweiterung der Briefform, welche in manchen Aufzeichnungen eher Tagebuchnotizen als Briefe erkennen läßt, ist für die Seelenverfassung des Schreibers bedeutsam. Sie sind in dem gleichen Sinne für den Absender bezeichnend wie für den Hauptshelden eines Dramas dieser oder jener Entschluß.

Die lyrischen Elemente.

Das eigentümlich Vergeistigte in der Beziehung des Absenders zu dem Inhalte des Briefes, wie es sich aus dem Vergleich mit der Auffassungsform des Monologs als Charakteristikum der dramatischen Äußerungswerte eines Briefes erwies, scheint nun eine Entwicklung lyrischer Momente im Brief zu begünstigen; denn fehlt der Beziehung der Äußerungen auf den Absender jene Realität, wie sie sich aus der bühnenmäßigen Vorführung und aus der Kenntnis der Situation im weitesten Sinne des Wortes ergibt, so kann auch jene Lockerung zwischen den Äußerungswerten der Rede und dem Schreiber des Briefes eher Platz greifen, die für die lyrische Geltung Vorbedingung ist. Freilich ist auch hier in der Grundstruktur des Briefes, wie wir bereits erwähnten, eine Grenze gezogen und es wird zumeist bei einer gewissen Tendenz der Vorstellungsbildung nach dieser Richtung sein Bewenden haben. Ganz besonders aber muß dies der Fall sein im „Werther", wo den Briefen im allgemeinen als Form der Darstellung eine dramatische Funktion erwächst, deren Erfüllung von selbst die Möglichkeit lyrischer Gestaltungen erheblich einschränkt. So finden sich denn auch im Werther nur wenige, freilich sehr bedeutsame und wertvolle lyrische Briefformen.

Bedingungen der Darstellung in Briefen.

Das Verhältnis von Darzustellendem und Darstellungsform läßt es ohne weiteres einleuchten, daß im „Werther" die Briefform nicht als äußere Einkleidung eines ebensogut in anderer Form auszusprechenden Inhalts gelten kann. Sie läßt sich nicht wie bei manchem in Briefform gegebenen Werke (man vergleiche doch die englischen Briefromane des 18. Jahrh.) gleich einer Hülle abstreifen

und etwa in eine Ich-Erzählung verwandeln. Die Eigenart des Darzustellenden und die Verwendungsmöglichkeit der besprochenen Briefformen erfordert es vielmehr, daß in der Briefform der Schwerpunkt der Darstellung liege. Damit ist das Grundprinzip der durch die Einzelgestaltung der Briefe zu erwirkenden Auffassungsform bezeichnet: Werthers Aufzeichnungen müssen als Briefe gelesen werden, dann erst kommen die in ihnen gelegenen Darstellungswerte zur Entfaltung.

In welcher Weise nun bei aller Freiheit der Einzelgestaltung und der Verwertung individueller Variationen diese Grundstruktur der Auffassung festgehalten wird, hat die Einzelanalyse zu erweisen. Eigentümlichkeiten des Briefstils, die Hinweise auf den Empfänger, der Anteil des Herausgebers, die Gliederung einzelner Briefe, dieses und jenes aus der Technik des Briefes wird da zur Sprache kommen und muß in seiner Gesamtheit als ein Ineinander von Form- und Ausdruckswerten begriffen werden, welches die Auffassung, in der einmal eingeschlagenen Richtung, Briefe zu lesen, weiterdrängt.

Wir nehmen für die Auffassungstätigkeit jene allgemein geltende psychische Gesetzmäßigkeit in Anspruch, die Lipps in seinem „Leitfaden der Psychologie" (2. Aufl.) folgendermaßen präzisiert: „Jede stärkere Tendenz des Fortgangs der psychischen Bewegung in einer Richtung hebt die schwächere Tendenz des Fortgangs in anderer Richtung auf.... Hieraus begreifen wir die Tatsache, die ich kurz als die Tatsache oder als das „Gesetz der Linearität des seelischen Geschehens" bezeichne. Dies Gesetz besagt, daß die Aufmerksamkeit normalerweise jederzeit in einer einheitlichen, obzwar vielleicht immer wieder die Richtung wechselnden Linie fortgeht. Und auf das hier vorliegende Problem der sukzessiven Auffassung eines ästhetischen Ganzen spezialisiert heißt es in der „Ästhetik":[1]) „Mit jeder Weise der psychischen Betätigung verbindet sich die Tendenz des Fortgangs zu gleichartiger Betätigung". Ohne eine der Auffassung selbst innewohnende Tendenz zu einer einheitlichen Bewegungsrichtung wäre wohl überhaupt kein Erleben des Kunstwerkes möglich. Und immer wird sich an dem Ablauf eines ästhetischen Erlebens ein Moment aufzeigen lassen, das als Grundstruktur der in ihm betätigten Auffassung gelten kann. Bei der Analyse von „Werthers Leiden" sind wir jedenfalls genötigt, die Wirkung einer dauernden Vorstellungsdisposition vorauszusetzen

[1]) A. a. O. S. 102.

und den Briefcharakter einzelner Aufzeichnungen im wesentlichen ihr zuzuschreiben. Diese Bereitschaft der Auffassung wird aber nun auf das Nachdrücklichste unterstützt durch eine im Leser lebendige und wirkende Anschauung von dem Verfasser der Briefe. Sie ist es, die einmal gebildet dazu führt, alles und jedes, was uns in dieser Folge von Aufzeichnungen geboten wird als briefliche Äußerung hinzunehmen und zu beseelen. Eine lebensvolle Anschauung von dem Schreiber der Briefe ist damit sowohl Zweck und Ziel als auch wieder Vorbedingung dieser Briefe als eines Mittels der Darstellung.

Diese eigentümliche Rolle eines inneren Bildes von dem Verfasser der Briefe, gleichzeitig Voraussetzung und Folge der ästhetischen Vorstellungsbildung zu sein, erhellt in ihrer Konsequenz für die Gestaltung aus folgender Erwägung. Die uns gebotenen Briefe sollen das innerste Erleben eines Menschen darstellen. Sie tragen daher durchaus intimen Charakter und setzen als solche bei dem Empfänger, um wirklich ihre Ausdruckswerte realisieren zu können, eine Kenntnis, ja sogar eine intime Kenntnis des Briefschreibers voraus. Wer aber, wenn er Werthers Briefe zu lesen beginnt, weiß etwas von ihm? Goethes einleitende Worte können nur als ganz allgemeine Einführung gelten. Für alles Detail werden wir auf die Briefe verwiesen, während uns doch erst die Kenntnis der Persönlichkeit Werthers die in den Briefen enthaltenen seelischen Äußerungen gleich am Anfang des „Werther“ „richtig“ d. h. Wertherisch beseelen lehrt. So ist ein besonderes, aus der Eigentümlichkeit der Beziehung von Darstellungsform und Darzustellendem resultierendes Gestaltungsproblem zu lösen: die Briefe können als intime Freundschaftsbriefe ihre darstellende Kraft erst entfalten, wenn die im Empfänger lebendige Anschauung von der Persönlichkeit ihres Absenders die Äußerungswerte in ihrer individuellen Besonderheit zu realisieren vermag. Diese Anschauung selbst aber ist nun in ihrer Bildung und Entwicklung auf die Wirkung eben dieser Ausdruckswerte angewiesen. Es besteht somit eine Art von Zirkel, mit dem in der Praxis der künstlerischen Gestaltung sich abzufinden, eben ein Problem der Darstellung ist. Oder um das gleiche noch von einer anderen Seite zu beleuchten: wäre statt der Briefe ein Drama gegeben, so hätte auch für dieses das Problem Gültigkeit: aus Äußerungen, deren volle Wirkung ein Gesamtbild von dem Äußernden voraussetzt, dieses Bild erst zu schaffen. Aber der Dramatiker hat zu dessen Lösung doch ganz andere reichere

Mittel. Er kann, wie es ja häufig geschieht — und nirgends vielleicht mit so unheimlicher Wirkung wie in KLEISTS „Robert Guiscard" — erst andere über den Helden reden lassen und so den Äußerungswerten dessen, was der Held bei seinem Auftreten tut und spricht, durch eine in gewissem Sinne indirekte Entwicklung einer Gesamtanschauung seines Wesens die freieste Entfaltung im voraus zusichern. Und auch wenn er auf diese Mittel verzichtet, so verhilft die Realität der Bühne, das persönliche Auftreten des Helden den Äußerungswerten seiner Rede zu ganz anderer Unmittelbarkeit, als dies bei dem gelesenen Briefe der Fall ist. Ja der Schauspieler, wenn er etwas vom Schauspielern versteht, wird seine Rolle in Haltung und Gebärde so unzweideutig beginnen, daß in dem Zuschauer eine glückliche Antizipation stattfindet und noch ehe der Schauspieler ein Wort gesprochen hat, eine entwickeltere Vorstellung von dem Helden für die Auffassung seiner Worte wirksam ist, als er sie selbst auch nach der Lektüre einiger Szenen sich zu bilden imstande wäre. Auf diese Hilfen muß der Dichter bei der Verwendung der Briefform, wie gesagt, verzichten und steht doch im Grunde vor dem gleichen Problem! Wir werden sehen, wie es im Werther gelöst ist. Freilich in einer Hinsicht ist diese Aufgabe für die briefliche Darstellungsweise auch wieder erleichtert. Die Wirkung und Entfaltung der im Briefe enthaltenen Ausdruckswerte — besonders auch der dramatischen — bedarf zwar der Vorstellung des sich äußernden Individuums, aber sie bedarf ihrer nicht in jener pointierten Geltung wie die der Ausdruckswerte eines Monologs. Wir haben bereits bei der Besprechung des Briefmonologs als einer eigenen Briefform darauf hingewiesen und können nun das dort Gesagte passend ergänzen. Welche psychische Struktur hat denn beim Lesen eines Briefes die Vorstellung vom Absender? Irgendwie ist doch, was wir als Vorstellung oder Anschauung von dem Schreiber bezeichnen, in dem Leser lebendig und wirksam, aber es ist schwer, hier genaue Umrisse zu geben. Jeder kann es aus der Selbstbeobachtung bei der Lektüre eines Briefes bestätigen: die Vorstellung von dem Schreiber wechselt sowohl nach Umfang und Inhalt, als auch nach ihrer Dignität für die Form der Auffassung. Oft ist sie nur als durchaus vage „Allgemeinvorstellung", als psychische Disposition wirksam. Sie kann sich aber je nach dem Inhalt des Briefes verändern, kann pointiert und differenziert werden, sie kann einmal als Gesichtsbild die äußere Erscheinung des Absenders oder diese und jene Eigenart,

eine Handbewegung, eine Kopfhaltung, ein Mienenspiel, den Rhythmus einer Bewegung, ein anderes Mal als Gehörsbild den Klang oder Tonfall der Rede, den Rhythmus eines Lachens vergegenwärtigen. Sie kann, wenn der Brief Anweisungen enthält, den Absender im Augenblick des Schreibens erfassen, kann überhaupt bei einem geschriebenen Brief aus dem Zuge der Schrift, der Gestalt der Buchstaben besondere Werte herausziehen, sie kann aber auch je nach Inhalt und Redeform des Briefes „den Schreiber" als lebhaft und eifrig Sprechenden vergegenwärtigen. Sie kann einmal im Mittelpunkt der Beachtung stehen und kann das andere Mal als unbemerkter Hintergrund wirken. Sie ist überhaupt bei dem zweiten Lesen eines Briefes nicht dieselbe wie bei dem ersten: hier scheint, weil der Mitteilungscharakter des Briefes durch die Richtung der Auffassung auf das Sachliche stärker hervortritt, die Vorstellung des Schreibers nur im Stillen wirksam, dort kann sich die Auffassung von vornherein unmittelbar dem Schreibenden zuwenden und indem die Äußerungswerte stärker realisiert werden, belebt sich das Bild des Briefschreibenden und beherrscht den Verlauf der Vorstellungen anders als bei der ersten Lesung. So kann diese Vorstellung ihre Proteusnatur in den mannigfaltigsten Weisen betätigen und was als ein Gemeinsames für die Erfassung des Geschriebenen als Brief bestehen bleibt, ist nur ein gewisser allgemeiner „Begriff" von dem Wesen und der Erscheinung des Abwesenden. Es leuchtet aber ein, daß, wenn die Äußerungswerte der Briefe nur einer solchen vagen Allgemeinvorstellung bedürfen, die sich dann erst entsprechend differenziert und konkretisiert, das oben formulierte Problem in seiner Lösung einigermaßen erleichtert wird. Wie denn auch der Weiterbildung der Vorstellung des Schreibenden in der Folge der Briefe durch diesen Umstand wesentlich die Wege geebnet werden und gerade der allgemeine Charakter die Vorstellung befähigt als eine dauernde Bedingung der in den Briefen gegebenen darstellerischen Werte und ihrer Entfaltung zu wirken.

Fünftes Kapitel.

Probleme der Darstellung in Briefform.

Wir haben die Briefform als eine im Grunde dramatische Gestaltungsform nachzuweisen gesucht, mußten aber bereits darauf hinweisen, daß ihr die Mittel, welche in einem Drama an der Lösung der aus der dramatischen Darstellungsform sich ergebenden Probleme

mit Glück beteiligt sind, nicht in gleichem Umfange zu Gebote stehen. Daraus ergeben sich besondere Probleme der Darstellung. Sie sollen in ihren Konsequenzen für das hier zu erörternde Darstellungsproblem formuliert werden und bilden den Abschluß der allgemeinen Vorerörterung.

* * *

Die im Werther angewandte Form der Darstellung muß der Eigenart des Darzustellenden entsprechend den Brief in erster Linie als Äußerung, als „dauernde Spur eines Daseins, eines Zustandes“ in Anspruch nehmen. Daraus ergibt sich — soweit eben wirklich die Äußerung als wesentliche Funktion der Briefe gilt — eine besondere Auswahl und Gestaltung des zu behandelnden Stoffes. Die äußere Handlung — als das dem Ganzen nötige Skelett — darf nicht kompliziert sein; denn jede Ausführlichkeit, jede breite Geltung der Begebenheiten, hindert die Entfaltung der Äußerungswerte. Die Handlung wird daher mit wenigen Hauptpersonen auszukommen suchen, wird einfache, leicht zu übersehende Verwicklungen bevorzugen und in ihren Beziehungen zu der Hauptperson vor allem jene Unmittelbarkeit herstellen, die das darzustellende Menschenschicksal mehr durch die inneren Erlebnisse der Menschen selbst, als durch die äußeren Ereignisse bestimmt sein läßt. Der Stoff ordnet sich, wie eben überhaupt ein dramatisch zu gestaltender nach innerer Kausalität und einfacher Folge in der Zeit (vgl. S. 80f.). Dabei ist freilich in Rechnung zu ziehen, daß die durch zwanglose Folge der Briefe erlaubte freiere Gliederung eine lockere Knüpfung der Glieder gestattet, als dies bei einem durch Szenenfolge, Akteinteilung und bühnengerechte Inszenierung bestimmten dramatischen Aufbau der Fall ist. Immerhin ist diese Anordnung von der der epischen Gestaltung zustehenden Freiheit noch weit entfernt. Es zeigt sich indessen, in welchem Sinne sich Darstellungsform und Darzustellendes bedingen.

* * *

Aber die Briefform, wie sie im Werther Verwendung findet, fordert auch noch aus einer anderen Eigentümlichkeit heraus eine Beschränkung. Eine Folge von Briefen hat in sich keinen Zusammenhang und je mehr sie Äußerungen eines Jetzt und Hier sind, um so unvermittelter folgen sie einander. Selten, daß sich ein

Brief auf den anderen bezieht, Gesagtes ergänzt oder der spätere die Pause, die zwischen ihm und dem früheren liegt, irgendwie nachholt. Briefe sind und bleiben Bruchstücke einer Existenz. Dies scheint nun freilich bei der dramatischen Szenenfolge auch der Fall zu sein. Aber, da mehrere Personen auftreten, da auf der Bühne wirklich etwas geschieht und sich Szene an Szene schließt, so vermag die Handlung die ihr eigene synthetische Kraft ganz anders zu entfalten, als es bei einer Folge von Briefen möglich ist, wo ein einzelner sein inneres Erleben mit der Wiedergabe äußerer Ereignisse vermischt. Hier wird die Wahrung einer gewissen Kontinuität zum Problem und wie dies einerseits für die Erfindung der Fabel und die Gliederung der Handlung seine Konsequenzen hat, so verlangt es andererseits die Herstellung von Verbindungen und Zusammenhängen, die das der Briefform anhaftende Abgerissene, und Fragmentarische einigermaßen in seiner Wirkung paralysiert ohne doch durch starke Eingriffe den allgemeinen Charakter des Briefmäßigen zu zerstören. Wir werden in der Analyse unserer Dichtung Gelegenheit haben, auf diese Zusammenhänge aufmerksam zu werden. Schließlich wird auch die Anordnung der Briefe, der in der Folge und im Wechsel der verschiedenen Briefform gelegene innere Rhythmus der Stimmung unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten sein. Auch hier wird sich die Erwägung der aus der dramatischen Grundstruktur sich ergebenden Konsequenzen für die Aufklärung der Probleme der Anordnung nützlich erweisen.

* * *

Legt dergestalt die Eigentümlichkeit der Briefform dem Dichter Beschränkungen auf und empfiehlt ihm in mehrfacher Hinsicht eine gewisse Ökonomie in der Erfindung, so fordert sie andererseits doch auch wieder und ebenso aus der immanenten Gesetzmäßigkeit ihrer Bildung eine Bereicherung und Erweiterung des sozusagen unbedingt Notwendigen.

Was wir lesen sind Werthers Briefe, die Äußerungen eines sehr leidenschaftlichen, spontaner Betrachtung und Beurteilung des Geschehens zuneigenden Naturells. Die starke und unmittelbare Wirkung der Äußerungswerte befördert die bis zu einem hohen Grade gewiß notwendige Zentralisation des Stoffes auf die Persönlichkeit des Briefschreibers. Sie ist als eine Grundtendenz jedes für die dramatische Darstellung zubereiteten Stoffes anzusehen, steht in aus-

gesprochenem Gegensatz zu der epischen Liberalität der Stoffauswahl und Gestaltung und hat ihren guten Sinn. Bei dem Drama findet nun aber diese Tendenz der Konzentration in dem Auftreten mehrerer Personen, in der Entwicklung dieser und jener Nebenhandlung ihr glückliches und durchaus notwendiges Gegengewicht. Wie aber soll sich dies bei einer Folge von Briefen eines Menschen bilden? Hier läuft, was auch die Handlung für Fäden ausspinnen mag, alles in dem Erlebnis des Schreibenden zusammen. Muß also ganz auf diese Gegentendenz verzichtet werden? Dann würde ein solches Kunstwerk doch einigermaßen arm und dürftig ausfallen. Die Tätigkeit der mitschaffenden Phantasie beschriebe, um es bildlich zu verdeutlichen, die Bahn einer Spirale: in weiterem Bogen beginnend zieht die Bewegung enger und enger ihre Kreise bis sie schließlich in dem Mittelpunkt, dem sie zustrebt, in sich selbst erstirbt.

Und dazu kommt noch ein weiteres: die präpotente Persönlichkeit Werthers, die Natur seines Erlebens, die Leidenschaft seiner Anteilnahme bringt es mit sich, daß der Leser der Briefe alles sozusagen mit Werthers Ohren hört, mit Werthers Augen sieht. Die Eigenart der Handlung aber erfordert es doch, daß bis zu einem gewissen Grade die neben Werther Hauptbeteiligten dem Leser auch selbständig gegenübertreten. Die Briefe in der ihnen zukommenden Funktion der Äußerung sind dazu nicht sehr geeignet. Das Drama, wo die Personen leibhaftig auftreten, die reine Erzählung, wo der Erzähler unbefangen interpretiert und urteilt, können jedes auf seine Weise das Erforderliche auf das Natürlichste leisten. Daß in der Tat hierin eine innere Schwierigkeit brieflicher Darstellung gelegen ist, erweist auch eine gelegentlich der Umarbeitung von Goethe getane Äußerung. Er schreibt am 2. Mai 1783 an Kestner: „Ich habe in ruhigen Stunden meinen Werther wieder vorgenommen, und denke, ohne die Hand an das zu legen, was so viel Sensation gemacht hat, ihn noch einige Stufen höher zu schrauben. Dabei war unter andern meine Intention, Alberten so zu stellen, daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling, aber doch der Leser nicht verkennt."[1])

Dieser Gefahr einer gewissen Dürftigkeit und Enge einerseits, einer gewissen Flächenhaftigkeit und Verzerrung andrerseits zu entgehen,

---

[1]) W. A. Lesarten. S. 328.

gibt es in der brieflichen Darstellungsform nur zwei Mittel, die freilich durch andere, ebenfalls aus der Grundstruktur dieser Darstellungsform sich ergebende Notwendigkeiten in der Gestaltung einigermaßen begrenzt werden. Das eine besteht in einer Einflechtung von Episoden, die an sich die Handlung nicht komplizieren, aber zu einer Verbreiterung unseres Interesses beitragen, Milieu schaffen und über Mensch und Dinge den weiten Himmel allgemein menschlicher Werte spannen; in der bereits hervorgehobenen Notwendigkeit einer gewissen Ökonomie der Handlung findet indeß dieses Mittel eine natürliche Grenze seiner Verwendung. Das andere beruht in einer mehr episoden Gestaltung einzelner Briefe, die die Begebenheit stärker, das Erlebnis weniger betont. Es wird besonders da, wo es sich um die Hauptbeteiligten handelt, mit Glück zu verwenden sein, aber freilich auch hier mit Maß, denn es wirkt der allgemeinen Tendenz der Briefe als Äußerung eines Erlebens zu gelten bis zu einem gewissen Grade entgegen. Indesssen verdankt manche der im „Werther“ gebotenen Brieferzählungen und Episoden dem inneren Widerstreit und der Versöhnung dieser verschiedenen Tendenzen ihre Eigenart.

* * *

Schließlich macht sich die der Briefform innewohnende Begrenzung ihrer Darstellungsmöglichkeiten auch noch in anderer Weise fühlbar. Man erwäge die Lebendigkeit und Aktualität eines auf der Bühne dargestellten Erlebens! Man bedenke, wie bei einer Erzählung das beschreibende Verweilen des Erzählers das Einzelne vertieft und innerlich durchleuchtet. Was bietet in dieser Hinsicht die Briefform? Gewiß hat der Brief in dem Reichtum seiner Nuancen als Mittel der Darstellung seine besonderen Vorzüge, doch ihm fehlt in der Geltendmachung seiner Äußerungswerte jene sinnliche Realität, über welche der Dramatiker durch das Bühnenbild verfügt und dieser Ausfall wird nicht durch einen allsehenden, allhörenden, allwissenden und allverstehenden Erzähler gutgemacht, der interpretierend die Lücken füllt und die Einfühlung in die mitgeteilten Zusammenhänge unsichtbar leitet und fördert. Und doch ist, wie die einführenden Worte zeigen, Werthers Erleben auf jene starke spezifisch dramatische Energie des Mitlebens und -leidens angewiesen. Es heißt in der Vorbemerkung des Herausgebers:

„Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksal eure Tränen nicht versagen.“

Aber sind nicht diese vorausgesandten Zeilen selbst schon eine Ergänzung und Nachhilfe für die nun folgenden Briefe? Leisten sie nicht in ihrer Interpretation bereits etwas von dem, was Briefen aus eigener Kraft zu wirken allem Anscheine nach nur unvollkommen gelingt? In der Tat hat der „Werther“, wie keine andere Dichtung, seine Wirkung auf der Geltung eines starken Sympatiegefühls entfaltet. Welchen Eigentümlichkeiten der Gestaltung hat er dies zu danken? Man sage nicht, dies liege einfach an der Tatsächlichkeit des Dargestellten. Solche Hinweise umgehen das Problem, ganz davon abgesehen, wie fragwürdig ihre ästhetische Herkunft ist. Es handelt sich ja gerade um die starke, die Sympathie aufreizende Wirkung der Tatsächlichkeit. Sie gilt es aus der Struktur des im „Werther“ enthaltenen „künstlerischen Gegenstandes“ zu begreifen, und in der Tat lassen sich sowohl in der Gestaltung der Briefe, als in dem Bericht des Herausgebers Faktoren aufweisen, die in dieser Richtung ihre Wirkung entfalten.

Fünfter Teil.

Die Analyse von Goethes „Werther".

Vorbemerkung.

Indem wir nunmehr zur Analyse von GOETHES „Werther" schreiten, müssen wir vorausschicken, daß die Mitteilung unserer Ergebnisse eine Schwierigkeit nicht ganz zu überwinden vermag. Der Zusammenhang jedes Stückes mit jedem andern, der Umstand, daß manche Einzelheit erst aus dem Ganzen der wirksamen Faktoren, dieses aber in seiner inneren Struktur erst aus den Einzelheiten begriffen werden kann, wird Wiederholungen und Verweise notwendig machen, zwingt dieses und jenes vorauszunehmen und es an späterer Stelle doch wieder vorzubringen — wie eben der Fortgang der Argumentation und der Lauf der Untersuchung es erfordert.

Weiterhin wird es sich nicht umgehen lassen, in einzelnen Fällen ziemlich tief in das sprachliche Detail des gebotenen Textes einzudringen. Dabei wird eine Einsichtnahme in die Dichtung selbst nicht gut zu umgehen sein. Und auch wird, da bei der in Rede stehenden Erkenntnis der künstlerisch wirksamen Faktoren allemal eine ästhetische Apperzeption vorausgesetzt ist, ein flüchtiges Überlesen des Textes nicht genügen. Es handelt sich vielmehr um eine ästhetische Auffassung derselben. Freilich kann es auch dann vorkommen, daß im einzelnen der Leser andere Erfahrungen macht als der Verfasser. Dies ist nach allem, was zu Beginn der theoretischen Erörterungen gesagt wurde, wie es scheint, unvermeidlich. Gelingt es, solche Verschiedenheiten in ihrer Eigenart zu erkennen und zu beschreiben, so ist, meinen wir, auch damit schon etwas geleistet. Im übrigen wird, wer solche Untersuchungen macht, immer vor die Entscheidung gestellt werden, ob er der Allgemeingültigkeit seiner Ergebnisse zu Liebe auf diese und jene Feinheit des Details verzichten soll — da sie naturgemäß der individuellen Variation

des Erlebens in höherem Maße preisgegeben ist, als die allgemeinen Grundzüge —, oder ob er sie auf die Gefahr, sie von anderen nicht bestätigt zu finden, doch mitteilen soll. Dies ist im übrigen ein Zweifel, den der analysierende Ästhetiker mit jedem teilt, der sich um die Erkenntnis von Individualitäten bemüht.

Schließlich ist noch darauf aufmerksam zu machen, daß es im Wesen einer die Darstellungsform behandelnden Untersuchung liegt, auf eine Systematisierung Verzicht leisten zu müssen. Handelt es sich doch gerade darum, jenes Ineinander der Einzelelemente aufzuzeigen, welches die Darstellungsform als solche allererst schafft. Indem nun freilich die Deskription dieses Zusammenhangs der Darstellungsmittel notgedrungen einzelne Glieder herauslösen und isolieren muß, um Art und Maß ihrer Bedeutung zu verdeutlichen, kann es wohl geschehen, daß diese oder jene Einzelheit, da sie nun besonderer Beachtung empfohlen ist, überschätzt wird, während ihre eigentliche Geltung doch immer nur so weit reicht, als sie bei einer unbekümmerten und theoretisch in keiner Weise interessierten ästhetischen Aufnahme wirksam bleibt. Auch wird das beschreibende Wort hier manches vergröbern und nur ein deutliches Gefühl für die Relativität aller künstlerischen Werte einer Darstellung wird hier einigermaßen auszugleichen und jedes an seinen Platz zu stellen wissen.

Erstes Kapitel.

Die Vorstellung des Briefschreibers.

Unter den einer Briefform, wie sie uns in „Werthers Leiden" geboten wird, eigentümlichen Problemen der Darstellung ist das der Bildung eines lebendigen und ständig wirkenden Bewußtseins, Briefe eines bestimmten, uns innerlich gegenwärtigen Menschen zu lesen, eines der wichtigsten; bildet doch dieses Bewußtsein die Grundlage der bei sukzessiver Aufnahme der Dichtung unerläßlichen allgemeinen Disposition unserer Auffassung, überhaupt Briefe zu lesen und nicht irgendwelche andere Aufzeichnungen. Im „Werther" verschärft sich dieses Problem durch den Umstand, daß es sich um intime Briefe an einen Freund handelt, der Briefschreiber mithin in aller Mitteilung und Äußerung die intime Kenntnis seiner Person, seiner Vergangenheit und seiner gegenwärtigen Verhältnisse voraussetzt, der Leser aber von alledem nichts weiß und es doch wissen müßte, sollen die Briefe ihre darstellerischen

Werte als Äußerungen eines bestimmten Menschen entfalten. Dazu kommt, daß bei einem Drama durch die sichtbare Realität des auf der Bühne agierenden Menschen die dramatische Auffassungstätigkeit sehr wesentlich unterstützt wird, die in dem Brief mitgeteilten Sätze dagegen sozusagen rein aus sich selbst heraus, ohne die Hilfe der gesprochenen, sinnvoll betonten Worte, ohne Geste, ihre Äußerungswerte zu entfalten haben. Wie also wird es erreicht, daß der Leser ein für die ästhetische Apperzeption wirksames Bild des Briefschreibers empfängt?

Wir betrachten die ersten Briefe, denen im wesentlichen die Lösung dieses Problems der Darstellung obliegt, und zwar unter dem Gesichtspunkt, wie durch sie die Auffassung dazu gedrängt wird, die Äußerungswerte in ihrer Beziehung zu dem Schreiber zu realisieren. Es interessiert uns demnach der Inhalt der Briefe nicht an sich und nicht in seiner charakterisirenden Bedeutung für die Persönlichkeit. Wir untersuchen die Briefe im Hinblick auf die ihnen in diesem Zusammenhang, als Eröffnung der Brieffolge, erwachsende Funktion, die Grundstruktur der zu betätigenden Auffassung festzulegen: wir suchen nach den architektonischen Werten, die sich mit den Ausdruckswerten verbinden und in vielfacher Wechselwirkung jenen eine Geltung verleihen und ihrerseits wieder davon Nutzen ziehen. Die folgende Analyse wird unsere Meinung verdeutlichen.

Der Brief vom 4. Mai 1771.

Beginnt man diesen Brief, so ist es, als hörte man eine Stimme ohne recht zu wissen, woher sie erschallt und wem sie gehört. Man vernimmt Ausrufe, Urteile, Andeutungen ohne den Zusammenhang zu kennen, der sie erst eigentlich verständlich macht. Man sucht danach, man merkt alsbald, daß es sich um das Erlebnis des Schreibers dieser Zeilen handelt, aber man kann es nicht fassen, denn es werden nur Bruchstücke geboten: je weniger man Bescheid weiß, um so mehr ist man auf der Suche, je mehr Andeutungen, um so stärker der Anreiz, je weniger greifbar die von dem Erleben loslösbare Tatsächlichkeit, um so unmittelbarer und reiner die Geltung als Seelenäußerung des Schreibers. So werden für das Gewebe der zu bildenden Vorstellung von dem Schreiber rasch und sicher die ersten Fäden geschlagen. Der erste Absatz ist in seiner Funktion gleich der erregten Gestikulation eines Schauspielers vor dem Beginn

der Rede: Sie läßt sich nur als Äußerung realisieren, weil das mitgeteilte Was fragmentarisch bleibt oder ganz fehlt. Diese Wirkung wird deutlich, hält man neben den ersten Absatz den zweiten. Hier überwiegt die Mitteilung. Familienangelegenheiten kommen zur Sprache. Sie gelten in erster Linie in ihrer von dem Briefschreiber abgelösten Tatsächlichkeit. Aber alles dies liest man nun bereits mit einem Gefühl, als kenne man den Briefschreiber. Jedes Beiwort, jede Bemerkung, die seinen inneren Anteil an den Angelegenheiten verrät, realisiert ihre darstellerische Kraft ganz von selbst in dieser ihrer Beziehung zu dem Briefschreiber. So auch der dritte und vierte Absatz des Briefes, die Nachrichten von der Umgebung und Eindrücke des Briefschreibers mischen. Alles dies wird durch den energischen Einsatz des ersten Abschnittes gewissermaßen beherrscht: es gilt als das Erleben Werthers, die Schilderung sagt nicht nur etwas von der Umgebung aus, sie sagt auch, wie Werther dies alles ansieht. Zugleich schafft sie Atmosphäre und Milieu.

Es ist klar: jede andere Anordnung dieser Teile des Briefes ergäbe ein Mißverhältnis. Der zweite an den Anfang gesetzt, wäre die gleichgültigste Nachrichtenübermittelung, der dritte würde in dem, was er zur Charakteristik Werthers Neues bringt, nicht zur Geltung kommen. An ihrer Stelle aber tun sie die beste Wirkung: ist der Anfang in seinen Ausrufen und unvollendeten Gedanken fast mehr ein Selbstgespräch als ein Brief, so wird im zweiten und dritten Teil durch die Mitteilungen der Briefcharakter des Ganzen wesentlich gefestigt und so eines durch das andere ergänzt und in seiner Eigenart bestätigt.

Die schwierige Lage also, in der sich der Dichter befindet, daß die Äußerungswerte ihre eigenste Geltung erst erlangen, wenn sie bei dem Leser von einer schon gebildeten Vorstellung des Schreibers sozusagen umfaßt und verarbeitet werden, diese Vorstellung selbst aber erst durch die Äußerungswerte gebildet wird — dies Problem, welches rein theoretisch angesehen, der Aufgabe des Münchhausen gleicht, sich am eigenen Zopfe aus dem Sumpf zu ziehen, wird hier in der Praxis der Darstellung auf eine sozusagen radikale Art angepackt und gelöst. Statt Nachrichten zusammenzuhäufen und es der Vorstellungskraft des Lesers zu überlassen, hier Einzelzüge auszuwählen und zusammenzufügen, wird Werther gleichsam handelnd dem Leser vorgestellt und indem eigentlich keine einzige Tatsache mitgeteilt wird, wird uns das zur Tatsache, was für alles Folgende die Vorbedingung ist: ein Gefühl von Werthers Eigenart.

Betrachtet man von hier aus die der Briefsammlung vorausgeschickte Notiz des Herausgebers, so erfüllt sie für die Vorstellungsbildung des ersten Briefes die Funktion einer szenischen Vorbemerkung. In dem, was sie mitteilt, bereitet sie vor und garantiert nicht anders als in einem Drama, eine richtige Auffassung der folgenden Rede. Welche Bedeutung ihr außerdem noch für die Struktur der Auffassung zukommt, wird in anderem Zusammenhang zu erwähnen sein (vgl. S. 205).

Die Briefe vom 10., 12., 13. Mai und vom 15. Mai.

Wir müssen die Bildung der Vorstellung des Schreibers noch ein Stück weiter verfolgen: auch die folgenden Briefe erfüllen hier noch besondere Aufgaben. Sie rechnen in diesem Sinne mit zur „Exposition".

Die drei Briefe vom 10., 12., 13. Mai stehen zueinander in einem ähnlichen Verhältnis wie die drei Teile des ersten Briefes. Der erste vom 10. Mai ist in seiner Weise, was der erste Teil des ersten Briefes war: Ausdruck der Gemütsbewegung des Schreibers, der zweite und dritte Brief vom 12. und 13. Mai gibt Nachrichten, Schilderungen wie dort der zweite und dritte Teil. So wiederholt sich gewissermaßen der oben analysierte Vorstellungsverlauf — nur, die bereits gewonnene Grundlage des Ganzen benutzend, in freierer und reicherer Gestaltung.

Dies zeigt die Analyse des Briefes vom 10. Mai. Hier stehen, gleichfalls Erlebnisse Werthers im Vordergrund des Darzustellenden. Aber dort lauter kurze Sätze, Ausrufe, Gedankenfragmente, die der unmittelbaren Rückbeziehung auf den Schreiber dringend bedurften, hier eine große feierliche Folge von Bildern und Stimmungen in einem stolz sich aufrichtenden Periodenbau voll innerer Resonanz, in sich selbst ruhend und der Vorstellung des Schreibenden zu ihrer Entfaltung in der Apperzeption des Lesers nichts anderes bedürfend als die Palme des Bodens, dem sie entwachsen ist. Wirkt der Anfang des ersten Briefes in der Aktualität seiner Geste rein dramatisch, so befördert hier das starke Eigenleben der Sätze nach ihrer formalen und gegenständlichen Seite eine lyrische Auffassung. Ja wir würden es wohl mit einer rein lyrischen Geltung der Sätze zu tun haben, stünden sie nicht in diesem Zusammenhang von Briefen. Man setze aber diesen Brief an den Anfang: man hat eine wundervolle Ouvertüre, aber der architektonische Wert für die

Bildung einer einheitlichen Auffassungstendenz und einer Vorstellung von dem Schreiber schwindet. Man würde fast ein Gedicht in freien Rhythmen zu lesen glauben: das in dem Brief wiederholte „Ich“ hätte kaum die Geltung einer bestimmten Person, es behielte fast die Durchsichtigkeit und Körperlosigkeit des lyrischen Ichs. Anders in diesem Zusammenhang. Man braucht nur den ersten und zweiten Brief hintereinander wegzulesen und man bemerkt, wie alles, was sich an Anschauungen und Bildern in diesem Briefe frei entfaltet, die stille Beziehung zu Werther deutlich genug merken läßt, bis sich schließlich in dem letzten Satz kurz und energisch diese Beziehung in ihrer ganzen vorstellungsbildenden Kraft verwirklicht: „Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeiten dieser Erscheinungen“. So ähnlich wird, um durch eine Analogie das Gesagte zu verdeutlichen, im ersten Faustmonolog, wo Faust das Zeichen des Makrokosmus deutet, die Rede aus dem dramatischen Vorstellungsverlauf ausgesondert und lyrisch verselbständigt,[1]) um dann am Schluß mit dem Ausruf: „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!“ in ihrer vollen dramatischen Wucht aktualisiert zu werden. So wissen wir nach dem Brief vom 10. Mai: Werther ist, um es in seiner Sprache zu sagen: „ein fühlendes Herz“. Welches nun im einzelnen die lyrische Gestaltung dieses Briefes ist, wird bei den Einzelanalysen zur Sprache kommen. Hier war seine Funktion im Zusammenhang der ersten Briefe zu ermitteln.

Die darauffolgenden Briefe vom 12. und 13. Mai verhalten sich zu dem vom 10. Mai wie im Brief vom 4. Mai der zweite und dritte Teil zu dem ersten: es ist ein Gemisch von Mitteilung, Schilderung und Erlebnis, wie es recht eigentlich zum Wesen des Briefes gehört. Der Brief vom 13. Mai ist außerdem ein Antwortbrief. Alles wirkt zusammen, den Briefcharakter dieser Aufzeichnungen für die Auffassung endgültig festzulegen: Werther ist gleichzeitig der erlebende, bewegte Mensch und der Briefschreiber. Beides verwächst in dieser Reihenfolge der Briefe und wieder in jedem der Briefe ineinander. Man darf wohl sagen, daß daß Bewußtsein W e r t h e r s Briefe und Werthers B r i e f e zu lesen nunmehr als dauernde Disposition der Auffassung lebendig ist.

Alles dies nun übt bei dem folgenden Brief vom 15. Mai seine Wirkung. Wir fügen diesen Brief gleich hier an. Aus zwei Gründen:

---

[1]) W. A. Vers 447—453.

er enthält die erste Mitteilung, die sich über bloße Nachrichtenübermittlung oder reinen Stimmungsausdruck erhebt und zu einer eigenen Erzählung auswächst. Ihre Analyse verdeutlicht, in welchem Sinne die Vorstellung vom Briefschreiber ihre Auffassung beeinflußt. Weiterhin erscheint Werther hier zum ersten Male in einer „Situation". Und dies scheint nun für die ästhetische Geltung dessen, was wir die lebendige, wirksame Anschauung von dem Briefschreiber nennen, bedeutsam.

Was ist, ästhetisch gesprochen, eine Situation? Nicht jede beliebige Lebenslage eines Menschen kann als solche gelten. Der Historiker, so scheint es, nennt eine Situation den Höhepunkt eines Geschehens, den Punkt, wo die Kurve der Ereignisse ihre höchste Höhe erreicht und die weiteste Rückschau und vielleicht auch Voraussicht gestattet: also den „historischen Moment". Der Maler und Plastiker, entnimmt er einer Sage den Stoff zu seiner Darstellung, versteht unter Situation etwas Ähnliches. Nur muß für ihn dieser Augenblick auch genügend Kontur und Prägnanz besitzen, um als Gegenstand der Darstellung zu lohnen. Und etwas Ähnliches scheint auch in der Poetik — wenn sie dies Wort in einem besonderen Sinne faßt — das Auszeichnende. Es ist mehr als nur ein Knotenpunkt in dem Netzwerk des Geschehens, es ist ein „vielsagender Augenblick", einer, der sich der Einfühlung eines inneren Eigenlebens besonders empfiehlt, der in diesem Sinne „tiefere Bedeutung" besitzt, „Profil" zeigt, in welchen ein „eigener Rhythmus" lebt oder wie man sonst jenes Unfaßbare fassen will. Solche Augenblicke besitzen naturgemäß eine erhöhte Eindrucksfähigkeit, sie werden innerlich, wie man sagt, erlebt. Was Wunder, daß eine künstlerische Darstellung nach solchen Augenblicken sucht? Der Dramatiker wird die Gestaltung eines Geschehens zu einer Folge von „Situationen" als eine wesentliche Aufgabe seines künstlerischen Schaffens ansehen. Der Erzähler wird, wie man zu sagen pflegt, „Gleichgültiges" überspringen oder mit wenigen Worten referieren und an den Knotenpunkt des Geschehens erzählend verweilen und beide versprechen sich davon die beste und nachhaltigste Wirkung für den im Leser anzuregenden Vorstellungsverlauf.

So ist auch im „Werther" die Aneinanderreihung von Situationen ein wichtiges Moment der Vorstellungsbildung. In dem Brief vom 15. Mai wird uns nun die erste geboten. Dies mag ja an sich nichts

---

[1]) S. 11 Z. 10—18.

Besonderes sein. Eine muß ja den Anfang machen. Immerhin erscheint es wichtig, *daß* und *wie* es geschieht.

Der Anfang des Briefes gibt Plauderei. Dann folgt in knappen Zügen, fast anekdotenhaft zugespitzt, die Erzählung einer Brunnenszene.[1]) Den Brunnen kennen wir bereits aus dem Brief vom 12. Mai — darüber mehr in anderem Zusammenhang (s. S. 149). Hier ist es nun interessant und lehrreich, zu bemerken, wie diese Brunnenszene durchaus als Begebenheit, als Ereignis erzählt, aber trotzdem als Erlebnis Werthers gelesen wird. In der Begebenheit fügt sich Glied an Glied ohne besondere Anteilnahme des Erzählers. Rede und Gegenrede wird lakonisch hergesetzt und es schließt ohne irgend eine Glosse des Briefschreibers und Erzählers. Man bemerkt das Bestreben, es als ein Stück für sich, fast als Einlage wirken zu lassen. Und sicherlich kann es gerade in dieser Isolierung als „Situation" die freieste Wirkung üben. Aber eines freilich hat dies zur Voraussetzung: das Bewußtsein, Werthers Briefe zu lesen und hier *sein* Erlebnis zu finden, muß im Leser lebendig sein. Fehlt dieses, stünde etwa dieser Brief am Anfang, so bleibt die erzählte Brunnenbegebenheit, was sie auch hier ist: ein feines, rundes Genrebildchen voll patriachalischer Milde und Versöhnlichkeit. Aber die Beziehungen zu Werther dem Erlebenden und dem Briefschreiber blieben tot. Dies mußte erst auf das sorgfältigste durch die vorhergehenden Briefe vorbereitet werden. Ist es nun beispielsweise nicht von eigener architektonischer Bedeutung, daß Werther in dem Brief vom 12. Mai von der patriachalischen Idee schwärmt? Man versteht nun wohl unsere Meinung: dies und manche Einzelheit hat ihren eigenen unbestreitbaren Ausdruckswert, daß er sich aber ästhetisch realisiert, liegt an der Ordnung der Glieder und, soweit das Einzelne daran bauen hilft, hat es den Ausdruckswert des Inhalts, den architektonischen Wert der Form.

Zweites Kapitel.

Über den Briefstil im „Werther".

Sollen die Briefe des jungen Werther in ihrer Einzelgestaltung für Schicksal und Charakter ihres Schreibers darstellerische Werte enthalten, so müssen sie dem Leser als wirkliche Briefe gelten. Das Bewußtsein Briefe zu lesen einmal gebildet, muß daher im Leser immer wieder in seiner Geltung für die Auffassung aufgefrischt werden, so daß was wir als Typus des Briefes beschrieben in der



Vorstellungsbildung des Lesers als ein sicheres aber letzten Endes unfaßbares Gefühl für das Briefmäßige einer Aufzeichnung wirksam ist.

Dafür stehen dem Dichter eine Reihe von Mitteln zu Gebote, die wir als äußere Charakteristika des Briefes bezeichnen können: Anrede des Empfängers, Unterzeichnung durch den Absender, Datum und Ortsangabe, Antworten, Nachschrift zu abgeschlossenen Briefen, schließlich noch Bemerkungen in dem Text des Briefes, die unmittelbar darauf hinweisen, daß es ein Brief ist, was man da vor sich hat bezw. was der Betreffende eben niederschreibt.

Von diesen technischen Mitteln werden einige im „Werther" nicht verwendet. Es fehlt die Unterschrift, es fehlt auch zumeist eine Überschrift, nicht aber die häufige Anrede des Empfängers, die freilich manchmal in keiner Weise als Formwert des Briefes gelten kann. Darüber in den Einzelanalysen der Briefe Genaueres. Anreden werden manchmal zur Erzielung bestimmter Wirkungen weggelassen, wie gegen Schluß der Brieffolge das Datum.

Außerdem gibt die Form des „Werther" auch noch einige besondere Mittel zur Betonung der Briefform: die Briefe sind gesammelt und redigiert worden, wie es die Vorbemerkung des Herausgebers anzeigt. Zu einzelnen Briefen nun hat der Herausgeber Anmerkungen gemacht, in anderen hat er die Orts- und Personennamen unterdrückt. Diese Spuren seiner Tätigkeit sind geeignet, die Tatsache, Briefe zu lesen, noch besonders zu akzentuieren.

Es erübrigt sich für den hier verfolgten Zweck einer Analyse der Darstellungsform, diese Mittel in der Häufigkeit ihrer Anwendung zu gruppieren. Uns interessiert nur ihre Geltung in dem jeweilig gegebenen Zusammenhang. So wird die Häufung der Antwortbriefe an gewissen Stellen der Brieffolge erst zur Sprache kommen, wenn diese selbst als eine nach Zwecken der Darstellung geordnete Reihe betrachtet wird. Anderes, wie die in einzelnen Briefen gegebenen direkten Hinweise auf das Briefschreiben, oder die Anmerkungen des Herausgebers wird da behandelt werden, wo der ihnen zukommende architektonische Wert zu bestimmen ist, in der Einzelanalyse der Briefe.

Im übrigen ist Allgemeingültiges, so charakteristisch auch oft das Briefmäßige einer Aufzeichnung sein mag, über die Technik des Briefes wenig zu sagen. Der Sprachstil kann je nach dem Zwecke des Briefes sehr persönlich und unmittelbar oder formell und allgemein sein. Daß der Werthersche das erstere ist bedarf keiner Erwähnung. Aber auch dann läßt sich keine besondere Charakteristik

geben; denn, daß die Fügung der Sätze eine zwanglosere ist und die Wortwahl der gesprochenen Sprache näher steht als jede andere Äußerung, sind Allgemeinheiten, die nicht viel besagen und als Mittel, den Briefcharakter festzuhalten, sich eigentlich von selbst verstehen. Aber es knüpfen sich daran einige Fragen, die nicht ohne weiteres zu entscheiden sind.

Liest man Briefe mehr als Geschriebenes oder Gesprochenes? Wir wissen, daß der Brief „eigentlich" ein Geschriebenes ist und der Auffassung, soll er als eigentümliche Form der Äußerung bestehen bleiben, auch als Geschriebenes gelten muß. Aber es zeigt sich, daß doch große Verschiedenheiten gelten, daß beim Lesen eines Briefes die inneren Lautbilder ebenso und in gleicher Stärke entstehen wie bei anderem stillen Lesen, daß manches, was durchaus als Brief aufgefaßt wird, sich so liest als sei es gesprochen. Freilich ist, wie ich wenigstens aus eigener Beobachtung bestätigen muß, auch in solchen Fällen das Bewußtsein, einen Brief zu lesen, noch durchaus lebendig. Man liest eben die Aufzeichnung doch nicht schlechtweg als Gesprochenes, sondern so, als ob, wie wenn sie gesprochen wäre. Dies ist ja offenbar nicht dasselbe. Und was die inneren Lautbilder betrifft, so können sie vorhanden sein oder fehlen, es kommt, wie mir scheint, nicht auf sie selbst sondern auf ihre jeweilige Deutung an. Hier aber scheint mir zwischen der Auffassung eines Briefes und einer anderen Aufzeichnung eben doch der Unterschied zu bestehen, daß diese als ein Gesprochenes, jener nur so gelesen werden kann, als ob er gesprochen sei.

Eine zweite Frage betrifft das Tempo der Rede. Werden Briefe als Briefe schneller oder langsamer gelesen als andere Aufzeichnungen? Natürlich ist für die Gestaltung der Sätze und so auch für das Tempo, der Inhalt der Rede und die Absicht des Redenden in erster Linie entscheidend. Aber ist die Tatsache, einen Brief zu lesen, dafür ganz irrelevant?

Während diese Stileigentümlichkeiten entweder so allgemein oder so heikel sind, daß mit ihnen als Merkmalen der Briefform nicht viel anzufangen ist, so zeigt der Brief in seinem Inhalt allerdings eine ganz bestimmte Eigenart.

Wir haben bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß ein Brief gemeinhin die verschiedensten, nur durch die Person des Schreibenden zusammengehörenden Inhalte enthält. Es entspricht durchaus den natürlichen Bedingungen seiner Entstehung, heterogene

Elemente in sich zu vereinen. Ja man kann sagen, es wäre ebenso unnatürlich, daß ein Brief seinem Inhalte nach ein Ganzes bildet, als es unerläßlich ist, daß er durch die zugrunde liegende Vorstellung des Briefschreibers zu einer Einheit wird, nämlich zu dem Ausdruck eines einheitlichen Vorstellungsverlaufs des Schreibenden. Je mannigfaltiger aber der Inhalt, um so deutlicher spricht, wenn alles zu dem Verfasser des Briefes in passender Beziehung steht, aus allem der Briefschreiber und sein Erlebnis. So zeigt sich denn, auch von dieser Seite, daß die wirksame Vorstellung des Briefschreibers zu der Auffassung der Aufzeichnungen als Briefe das Wesentlichste beiträgt.

Liegt ein Hauptcharakteristikum des Briefes in dem einheitlichen Vorstellungsverlauf des Briefschreibers, so scheint damit für den einzelnen Brief eine gewisse Gleichheit seines Stils oder besser: des Temperaments gefordert zu sein. Es muß in dem Briefe — so verschieden auch der Inhalt sein mag — sozusagen die gleiche seelische Temperatur herrschen; denn nur so kann alles zu der einen seelischen Äußerung, zu der Einheit dieses Briefes als der „dauernden Spur eines Zustands“ zusammenwachsen. Ist, um durch eine Einzelanwendung, den Sinn dieser Forderung zu verdeutlichen, in einem Brief eine längere Erzählung enthalten, die in ihrem ununterbrochenen Ablauf den Sinn des Lesers ganz gefangen nimmt, so daß für den Augenblick der Briefcharakter schwindet und der Briefschreiber zum reinen Erzähler wird, so wird, enthält der Brief noch andere Stücke, ihre Wiedergabe einigermaßen die gleiche Tonart zu finden wissen wie die Erzählung oder anders ausgedrückt: es wird zwischen „dem Briefschreiber“ und „dem Erzähler“ — sie sind ja „in Wirklichkeit“ ein und derselbe, können aber in der Auffassung des Briefes manchmal auseinandergehen — keine allzuweite Spannung Platz greifen. Daß die Einheitsfunktion dessen was wir die Vorstellung des Briefschreibers nennen, in der Einzelgestaltung des Briefes zum Problem werden und die Darstellung in seiner Weise bestimmen kann, wurde bereits S. 135 angedeutet und wird in der Einzelanalyse zur Sprache kommen.

Drittes Kapitel.

Die Brieferzählungen im „Werther“.

Vorbemerkung.

Nicht jede kurze Erwähnung eines Ereignisses hat einen Eigenwert als Erzählung und eine Aneinanderreihung von Nachrichten

und Betrachtungen bietet desgleichen als Einzelgestaltung des Briefes wenig Bemerkenswertes. Wir werden nur jene Briefe einer Analyse unterziehen, deren eigener Inhalt und besondere Absicht zu der bereits beschriebenen Grundstruktur der im „Werther“ zu betätigenden Auffassung irgendwie in Gegensatz gerät und daraus besondere Probleme der Darstellung erwachsen. So bietet uns beispielsweise der Brief vom 15. Mai mit der in anderem Zusammenhang bereits besprochenen Brunnenszene (S. 144) weiter keinen Anlaß zum Verweilen. Auch der folgende Brief vom 17. Mai, den Werther selbst einen „historischen“ nennt, ist weiter nicht bemerkenswert. Er gibt orientierende Bemerkungen über Land und Leute, verflicht Betrachtung und Stimmung und berichtet über einige Bekanntschaften. So verschmilzt der Brief Mitteilung und Äußerung: dem dritten Absatz, der in der leidenschaftlichen Reminiszenz an frühere Erlebnisse auf den ersten Absatz des ersten Briefes zurückweist — folgen im vierten und fünften Absatz des Briefes Mitteilungen, die, wie die Schlußworte anzeigen, dem Ganzen seine eigentliche Signatur geben sollen.

Die Brieferzählungen im ersten Buche des „Werther“.

Die Briefe vom 26. und 27. Mai.

Dahingegen zeigen uns die Briefe vom 26. und 27. Mai eine längere Brieferzählung in individueller Gestaltung; sie erfordert nähere Betrachtung.

Das Mitgeteilte erhält seine Bedeutung wesentlich durch den Anteil, den Werther daran nimmt. Ein einleitender Satz weist hin auf die Beziehung des folgenden zu Werther,[1] dann beginnt die Schilderung des Ortes. Einigen zunächst orientierenden Angaben[2] folgt unmittelbar Werthers persönlicher Eindruck, dann die Mitteilung dessen, was er dort zu tun pflegt,[3] schließlich dann die Erzählung seines ersten Erlebnisses mit den Kindern.[4] Diese wird aber durch eine Betrachtung derart unterbrochen, daß der Briefschreiber sein Erlebnis ganz vergißt und erst in dem Brief des 27. Mai den Faden der Erzählung mit den Worten wieder aufnimmt: „Ich bin, wie ich

[1]) S. 16 Z. 8—12.
[2]) Z. 13—22.
[3]) Z. 23 bis S. 17 Z. 2.
[4]) Z. 2—20.

sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen und habe darüber vergessen, Dir auszuerzählen.“ Nun folgt das zweite Stück der Erzählung,[1]) dann eine kleine zusammenfassende Bemerkung von der gleichen Tendenz wie die einleitenden Worte des ersten Briefes vom 26. Mai,[2]) schließlich die Angabe des weiteren Verlaufes, seiner Gewöhnung an den Platz und die Kinder und ein letzter kleiner Satz liest sich als eine Art Nachtrag zu der Erzählung:[3]) „Viel Mühe hat mich's gekostet, der Mutter ihre Besorgnis zu nehmen: sie möchten den Herren inkomodieren.“ Dieses „den Herren“ ist für die Selbständigkeit des letzten Stückes bezeichnend: von dem „erzählenden Ich“ des Briefes eigentlich losgelöst und doch als im Sinne der Frau gesprochen nur aus der Situation heraus zu verstehen weist es ungezwungen auf das Gelesene wie auf ein Gemälde zurück und gilt uns eher als eine Bemerkung des „Briefschreibers“, als des „Erzählers“.

Interpretieren wir die gebotene Vorstellungsfolge, so fällt auf, daß Werther, von der fertigen Zeichnung sprechend, wieder in die überzeugte Stimmung ihres glücklichen Vollbringens gerät und an den damals gefaßten Entschluß „sich künftig ganz an die Natur zu halten“ wieder anknüpfend, das „damals“ aber ganz vergessend, in der Fortsetzung und Weiterbildung des Gedankens ein Stück jenes Erlebnisses in der Gegenwart wiederholt. Was er schreibt, mag er unter den Linden vor der Kirche auf ähnliche Weise gedacht haben, doch im Brief erscheint es nicht als ein Stück der Erzählung, vielmehr als direkter Ausdruck seiner Persönlichkeit, die das „Ich der Erzählung“ und das „erzählende Ich“ in sich verschmolzen hat. Nun ist es mit dem Erzählen zunächst einmal vorbei. Der Freund, an den der Brief gerichtet ist, tritt als wirksamer Faktor der Vorstellungsbildung des Schreibers zurück, er wird in jedem Sinne mehr Anlaß als Gegenstand des Briefes und ohne bestimmtes Ziel, halb monologisierend beschließt Werther den Brief mit: „O meine Freunde“ und „Liebe Freunde“.[4])

Die Fortsetzung der Erzählung kann nun ohne die Einheit des im Briefschreiber wirksamen Vorstellungsverlaufs und damit überhaupt den Briefcharakter des Ganzen in Frage zu stellen nicht gut

---

[1]) S. 19 Z. 9 bis S. 20 Z. 17.
[2]) Z. 18—24.
[3]) S. 21 Z. 8—10.
[4]) S. 18 Z. 25ff.

in demselben Brief gegeben werden. Dies geschieht denn auch in einem neuen Brief, dessen Anfang Gelegenheit gibt, in einer Art Rückschau den Briefcharakter beider Aufzeichnungen zu betonen.[1] Wir sehen also, daß in der Darstellung die beiden Tendenzen der Mitteilung und der Äußerung zu einem eigenen Kompromiß geführt haben: zunächst einmal zu einer Zerlegung der Begebenheit und ihrer Verteilung auf zwei Briefe. Es ließ sich, wie es scheint, dergestalt am leichtesten eine Verschmelzung beider Tendenzen bewerkstelligen. Auch da nun wo die Begebenheit dominiert erscheint der Erzähler nicht als unbeteiligter Dritter sondern gilt mittels seiner in der Erzählung selbst ihm zufallenden Rolle als derjenige, dem jede Einzelheit zum Erlebnis wurde. Die Vorstellung von dem Schreiber des Briefes zeigt ihre Veränderlichkeit: bald zeigt sie den handelnden sprechenden Menschen, und alles, was erzählt wird, wirft Licht und Schatten auf ihn zurück, bald ist sie nur als allgemeine Vorstellung seines Wesens wirksam und gibt ihrerseits dem Erzählten Bedeutung und Ziel.

Die Verflechtung von Mitteilung und Äußerung zeigt sich in folgenden Einzelzügen. In dem Brief vom 27. Mai handelt es sich zunächst um ein Gespräch. Die Worte der Frau werden in direkter Rede, wie sie gesprochen haben mag, wiedergegeben. Naturgemäß tritt derweil die Vorstellung der Sprechenden in den Vordergrund und soll es auch, denn dies ist der Zweck direkter Rede. Nicht aber soll das Bewußtsein, eine Erzählung zu lesen, und ebenso die Geltung als Erlebnis des Schreibers verschwinden. Wir sollen den zuhörenden Werther nicht aus den Augen verlieren, sollen eigentlich mit seinen Ohren hören. Daher wird die direkte Rede durch bestätigende Zwischenbemerkungen des Briefschreibers unterbrochen[2] und späterhin in indirekte Rede und Erzählung verwandelt,[3] um erst den Schluß wieder in direkter Rede zu geben.[4] In dem gleichen Sinne ist der zweite Absatz des Briefes wirksam: er interpretiert und zeigt die Physiognomie der Begebenheit als Erlebnis des Briefschreibers. Dies aber spricht um so deutlicher, als die patriarchalische Grundstimmung, die Werther in dieser Begebenheit sucht, bereits in mehreren Briefen und auf mannigfache Weise zur Geltung kam. So erscheint nun beispielsweise der Brief

[1] S. 19 Z. 6—10.
[2] S. 19 Z .23—25.
[3] S. 20 Z. 2—9.
[4] Z. 9—13.

vom 22. Mai mit seinen Reflexionen als eine Vorbereitung zu diesem. Es ist, wie wenn ein Erzähler eine Szene mit Betrachtungen einführt, die ihr von vornherein eine gute Aufnahme sichern sollen. So erfüllt dort der Ausdruckswert eine architektonische Funktion für die Auffassung der Brieferzählung.

Aber der Erlebnischarakter wird nicht nur durch die inhaltlich bestimmten Elemente entwickelt. Der Rhythmus der Sätze, das Tempo, scheinen nach der gleichen Richtung wirksam. Nur ist es schwer, diese Momente in der schriftlichen Aufzeichnung zu übermitteln. Man muß jeden an seine eigenen Erlebnisse verweisen. Mir will es scheinen, als werde eine Erzählung mit starkem Erlebnischarakter schneller gelesen. Aber inwieweit dies nun selbst erst eine Wirkung einer solchen Auffassung oder umgekehrt das schnellere Tempo den Erlebnischarakter fördert, ist schwer zu entscheiden. Immerhin ist in der Gestaltung der Sätze einiges, was für die Beschleunigung der Sätze verantwortlich gemacht werden darf oder wenigstens einer Beschleunigung der Tempos entgegenkommt. Dahin gehörten die fast als Parenthesen zu lesenden Zwischenbemerkungen des Briefschreibers.[1]) Parenthesen werden, um den Zusammenhang nicht zu verlieren, meistens schneller gelesen. Ähnlich wirken eingeschobene Relativsätze wie: „Da kommt gegen Abend eine junge Frau auf die Kinder los, die sich indes nicht gerührt hatten, mit einem Körbchen am Arm. . .“[2]) Aber es ist, wie gesagt, mit der Hervorhebung solcher Einzelzüge eine mißliche Sache. Die Wechselwirkung, in der sich Auffassung, Text und Vortrag, befinden, läßt es unentschieden, inwieweit jedes von ihnen bedingt oder bedingend ist. Was man sieht, ist lediglich das Aufeinanderangewiesensein der verschiedenen Elemente.

Der Brief vom 30. Mai.

Der folgende Brief vom 30. Mai, erst der 2. Ausgabe des „Werther“ angehörend, erzählt die Begegnung mit dem Bauernburschen. Auch hier ist, so wichtig auch im weiteren Verlauf die Begebenheit ist, vor allem bedeutsam, was Werther dabei fühlt und denkt. Dementsprechend ist die Erzählung des Zusammentreffens

---

[1]) S. 19 Z. 23, 24 u. 25.
[2]) S. 19 Z. 11—15.

eingeleitet durch subjektive Betrachtung.[1]) Sobald dann das Wesentliche kurz und eilig mitgeteilt ist,[2]) sobald es der Stoff gewissermaßen hergibt, wird ein lebhaftes Gefühl über das Erlebte geäußert. So sehr steht dies hier im Vordergrunde, daß die Worte des Bauernburschen ziemlich summarisch indirekt gegeben werden und Sätze wie: „Sie sei nicht mehr jung, sagte er, sie sei von ihrem Manne übel gehalten worden, wolle nicht mehr heiraten“ den eigentlichen Erzählungsstoff genügend wiedergeben.

Wie in dem vorhergehenden Brief der Schluß als nachträgliche Bemerkung seinen eigenen Formwert besitzt, so erscheint auch hier der letzte Absatz als eine Reflexion, die zwar in ihrer Bildung und Selbstwiderlegung den spontanen Charakter persönlicher Äußerung trägt, aber doch gegenüber dem Vorhergehenden sich in ähnlicher Weise verselbständigend, eher als Bemerkung des „Briefschreibers“ als des Erzählers zu gelten hat. Auch hier wird wieder auf das Ganze des erzählten Erlebnisses hingewiesen — was bei der steigenden Erregung, mit der Werther erzählt hat, als eine Art von Ausgleich zwischen der Begebenheit an sich und Werthers leidenschaftlicher Anteilnahme wohl am Platze ist. Erwähnt sei außerdem, wie bei aller Erregung des Schreibers die Beziehung zu dem Empfänger hier nicht verloren geht, indem die Sätze sich teilweise unmittelbar an ihn wenden.[3])

Die Briefe vom 16. und 19. Junius.

Diese Briefe können in der Eigenart ihrer Struktur nur aus dem Zusammenhang des Ganzen verstanden werden: aus der Funktion, die sie erfüllen. In ihnen wird Werthers Begegnung mit Lotte erzählt. Sie gelten also der Einführung der zweiten Hauptperson und so ist für ihre Gestaltung in Betracht zu ziehen, was in der vorausgeschickten Übersicht über die der Briefform des Werther innewohnende Gefahr einer Einseitigkeit der Darstellung gesagt wurde.

Lotte, ihr Wesen und ihre Erscheinung, ist sozusagen der zweite Brennpunkt, der die Ellipse der Handlung in ihrem Verlauf bestimmt, wir dürfen sie nicht nur mit Werthers

---

[1]) S. 21 Z. 11—20.

[2]) S. 22 Z. 4—16.

[3]) S. 21 Z. 12, 21 f., 25, S. 22 Z. 21, Z. 23 S. 23 Z. 11.

Augen sehen, sie hat neben ihm selbständige Bedeutung. So verlangt es die Komposition der Dichtung. Als Problem der Briefgestaltung gefaßt, heißt dies: es darf in den Briefen das Erlebnis die Begebenheit nicht verdrängen und soweit sich die Begebenheit zu Situationen verdichtet, müssen diese in erster Linie Lotte zugute kommen, denn gerade das der Situation eigene losgelöste, selbständige Dasein kann Lottes Bild mit wenigen deutlichen Zügen in seiner Eigenbedeutung festlegen. Bei alledem darf aber doch auch Werthers Erlebnis nicht etwa nebenbei behandelt werden. Es versteht sich von selbst, daß es aus jeder Zeile spricht und sprechen muß. Äußerung und Begebenheit, dramatische und epische Vorstellungsbildung, müssen auch hier einen durch den darstellerischen Zusammenhang des Ganzen diktierten Kompromiß abschließen. Sehen wir zu, wie er gelingt. Der Ausgleich dieser Gegensätze wird derart geleistet, daß Anfang und Ende dem Erlebnis, die größere Mitte der Begebenheit, zugute kommen. Offenbar ist dies die beste Lösung des Problems. Ist Lotte einmal in die Begebenheit eingeführt, so muß, soll sich ihr Bild entfalten, das Erlebnis einigermaßen zurücktreten. Also war es gut, dessen Hauptakzente vorauszulegen. So wird einerseits eine ausgezeichnete Vorbereitung der dann zu erzählenden Ereignisse gewonnen, so können diese andrerseits in ihrer ganzen Eigenbedeutung durchgeführt werden und doch, da es im Anfang so stark betont wurde, das Erlebnis, ohne viel Wesens davon zu machen, als ein leiser Oberton überall mitschwingen. Jedes Detail kann gelten, denn jedes trägt nun in sich eine geheime Beziehung zu dem Erzähler. Ist der Vorstellungsverlauf mit den Bildern der Situationen, in denen Lotte dominierte, gesättigt, so gewinnt auf die natürlichste Art das Erlebnis wieder die Oberhand, und mit der ganzen Leuchtkraft der nur ihm eigenen Farben, gleich dem Abendrot eines ereignisreichen Tages, steigert es das Ganze zu einer einzigartigen Bedeutung.

Dementsprechend gliedert sich der Brief des 16. Junius in drei Teile. Das erste Stück von S. 23 Z. 23 bis S. 25 Z. 6, das zweite von S. 25 Z. 7 bis S. 36 Z. 6, das dritte von S. 36 Z. 6 bis S. 37 Z. 2. Der Brief vom 19. Junius verhält sich zu dem vorhergehenden ähnlich wie der vom 27. Mai zu dem vom 26. Mai. Auch hier ist eine Zerlegung der Begebenheit das Mittel, ihren Eigenwert und ihren Erlebniswert nebeneinander und unverkürzt zur Geltung zu bringen. Im übrigen ist nicht viel darüber zu sagen. Das Erlebnis spricht deutlich und unmittelbar aus der Fügung der Sätze. Wie

sollte es auch nicht, da schließlich alles in ihm nachwirkt, was der Brief des 16. Junius geboten hat. Zu Anfang wird ähnlich wie im Brief vom 27. Mai die Tatsache des Briefes betont.

Wichtiger ist der Brief vom 16. Junius. Wir beginnen mit der Analyse der einzelnen Stücke. Das erste Stück enthält alle Momente eines als Seelenäußerung gestalteten Briefes: Formwerte des Briefes und Anweisungen rein dramatischer Auffassung. Nichts hat Bedeutung an sich, alles lebt in der Geste. Ungeordnete spontane Ausbrüche freudiger Erregung, die in schneller Aufeinanderfolge sich widersprechen und im Widerspruch ergänzen, von denen keiner den anderen gelten läßt und doch jeder den anderen bestätigt, verwachsen zu dem einheitlichen Ausdruck einer freudigen Leidenschaft, die jeden Augenblick bereit, jede Grenze zu überschwärmen, sich jeden Augenblick neue gebiert. So sehr dient alles dem rein dramatischen Ausdruck dieser Seelenverfassung, daß sich ihr die Tatsache des Briefes selbst unterordnet: das Briefschreiben erfüllt als eine spezifische Handlung mit eigenem Ausdruckswert dramatische Funktion. Diese Geltung kommt gleich den ersten Worten zu: „Warum ich Dir nicht schreibe?“ und weiterhin mit immer stärkerem, rein dramatischem Akzent [1]), bis sie in der Handlung selbst gipfelt. [2]) Daß diese Darstellungsform die stärkste Geltung der Aufzeichnung als Brief voraussetzt, liegt auf der Hand. Die gleichen Stellen sind gleichzeitig Formwerte des Briefes und einer dramatischen Auffassung, außerdem auch Ausdruckswerte und schöpfen aus diesem Ineinander ihre beste Kraft.

Das zweite Stück bringt nun die Erzählung mit weitgehender Verselbständigung des Erzählten und zwar mit um so weitrer, je mehr Lotte die Situation beherrscht. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich die erzählende Partie in zwei Abschnitte zerlegen. Der erste läßt Werther als handelnde Person und als Erzähler immerhin noch neben Lotte deutlich zur Geltung kommen, der zweite objektiviert das Erzählte von dem Erzähler in höherem Maße und läßt Lotte beherrschend hervortreten. Ich rechne den ersten von S. 25 Z. 7 bis S. 34 Z. 14, den zweiten von S. 34 Z. 14 bis S. 36 Z. 6.

Beiden ist gemeinsam die lockere Anordnung der einzelnen Glieder der Begebenheit, die liebevolle Ausführung mancher Details,

---

[1]) S. 24 Z. 6 Z. 20.

[2]) Z. 25 bis 27.

die genaue Wiedergabe einzelner Reden und Gespräche. Es herrscht die Freiheit und Abrundung der Novelle. Verschieden ist das Maß der Objektivierung des Erzählten. Doch handelt es sich um geringe Differenzen des Stils: hier wie dort bleibt das Erzählte doch in gewissem Sinne das Erlebnis des Erzählers und eben weil es dies ist, bis in das kleinste Detail, deshalb darf sich eine fast künstlerische Freude an der Schilderung hervortun und die Entfaltung der in der Situation gelegenen Werte der Darstellung bewirken, ohne den Briefcharakter zu verletzen. Diese Freiheit der Bewegung verdankt die Darstellung in erster Linie dem vorausgehenden Stück mit seiner starken Betonung des Erlebnisses: dieser Akkord, so volltönig angeschlagen, klingt nach bis zum Ende des Briefes. Er schafft die für die Auffassung der nun folgenden epischen Mannigfaltigkeit notwendige dauernde Disposition der Auffassung: nicht reine Erzählung sondern eine Brieferzählung zu lesen. Doch finden sich in der erzählenden Partie ebenfalls Momente, die bestimmt erscheinen, ihre architektonische Funktion in dieser Richtung zu entfalten. Dahin sind in erster Linie zu rechnen die Äußerungen der innigen Anteilnahme des Briefschreibers an den Vorfällen und Begebenheiten. Die wichtigeren sind diese: S. 26 Z. 18 u. 19; S. 27 Z. 12—14; S. 29 Z. 8—8; S. 30 Z. 17; S. 31 Z. 4; S. 31 Z. 15 bis Z. 22; S. 32 Z. 11—13, Z. 21 bis 28; S. 33 Z. 10—11, Z. 26 bis S. 34 Z. 2. Weiterhin eine Bemerkung, die mir eher dem „Briefschreiber“ als dem „Erzähler“ zu gehören scheint (S. 31 Z. 6). Schließlich und nicht zum wenigsten die beiden Anmerkungen des Herausgebers S. 29 und S. 30. Sie betonen die Briefform und wirken, da Brief- und Erlebnischarakter ein gemeinsames Gegengewicht gegen die rein epische Auffassung des Erzählten bilden, zur Einhaltung der Grundtendenz der Auffassung zusammen.

Was nun den Unterschied der in dem epischen Mittelstück unterschiedenen Abschnitte betrifft, so tritt er deutlich genug zutage. Einmal in der Struktur der mitgeteilten Begebenheit. Wenn Werther Lotte abholt und der häuslichen Szene der Vesperbrotverteilung zusieht, oder wenn Lotte mit ihm über Romane spricht, oder Werther sich beim Tanze um sie bemüht, so kommt er ganz natürlich neben Lotte zur Geltung. In dem zweiten Abschnitt dagegen, wo das Gewitter in seinen Wirkungen geschildert wird, ist er sozusagen einer unter Vielen und Lotte beherrscht allein die Situation. Zum anderen aber ist auch die Gestaltung hier und

erneuten Hinweises, daß dies nicht irgend welchen abstrahierten Ausdruckswerten zukommt, sondern nur dem Ineinanderwirken aller jener Einzelelemente, die wir als eine Bedingtheit von Ausdrucks- und Formwert zu erfassen versuchen.

Der Brief vom 21. und 29. Junius.

Der Brief vom 21. Junius enthält keine Brieferzählung. Wir erfahren zwar einiges Neue über Werthers Lebensführung, doch alles ist aufgelöst in Reflexion und Betrachtung. Es wird nicht mitgeteilt seiner selbst wegen, die sprachliche Form weist schon darauf hin, daß es nur Elemente von Gedanken sind, nicht Stücke einer Erzählung. Es spricht nur der Briefschreiber, nicht der Erzähler.

Reflexion und Erzählungsinhalt trennen sich dagegen im folgenden Brief vom 29. Junius. Den Bericht des Spiels mit Lottes jüngeren Geschwistern leitet ein nur aus dem Datum des Briefes verständliches „Vorgestern“ ein, dann folgt die Erzählung nicht übermäßig lang, auch nicht besonders ausführlich, das Nötigste mitteilend und einige charakterisierende Bemerkungen einflechtend, daran reiht sich die dadurch veranlaßte Reflexion über die Kinder. Der Empfänger wird häufig angeredet.

Der Brief vom 1. Julius.

Dieser Brief bietet wiederum eine längere Brieferzählung. In seinem Aufbau ähnelt er insofern dem vom 16. Junius, als die Mitte einen mehr epischen, der Schluß einen rein dramatischen Charakter der Vorstellungsbildung zur Geltung kommen läßt. Auch hier soll die Begebenheit an sich — in der Komposition des ganzen Werkes eine Episode — einigermaßen für sich und nur in einer bestimmten, gegen Schluß immer deutlicher werdenden Beziehung als Erlebnis des Briefschreibers gelten. Diese Sachlage spitzt sich für die Gestaltung zu dem Problem der Wiedergabe eines Gesprächs und einiger weiter sich ausdehnenden Reden zu. Will man Teile unterscheiden, obgleich sie sich hier nicht mit der gleichen Deutlichkeit herausheben lassen wie in dem Brief des 16. Junius, so mag man den ersten vorbereitenden: Abschnitt von S. 42 Z. 1 bis S. 43 Z. 1, den zweiten vorwiegend epischen Charakters von S. 43 Z. 2 bis

S. 47 Z. 15, den dritten mehr und mehr dramatischen von S. 47 Z. 16 bis S. 48 Z. 18 gelten lassen.

Machen wir uns die Bedingungen einer durch die Übermittlung eines Gesprächs einigermaßen zu verselbständigen Begebenheit klar, so fordert eine solche Wiedergabe im allgemeinen einen objektiven d. h. Dinge und Menschen in ihrer Eigenheit gelten lassenden Erzähler. Der Briefschreiber muß daher, wenn anders die epische Partie aus dem ideellen Rahmen des Briefes nicht herausfallen soll, im allgemeinen so zurücktreten können, wie ein Erzähler, ohne aber der Kontinuität der Briefform als wirksamer Grundtendenz unserer Auffassung Abbruch zu tun. Das heißt also auf den in Rede stehenden Brief übertragen: es müssen zwar hier wie auch sonst Formwerte der Briefform geboten werden, aber sie dürfen nicht wie etwa im Anfang des Briefes vom 16. Junius in der Hervorkehrung eines starken persönlichen Anteils des Briefschreibers bestehen. Andere Formwerte müssen gesucht werden. Ist dann zwischen dem Briefschreiber und dem Erzähler ein Ausgleich gefunden, stehen sie zu den behandelten Dingen gewissermaßen in der gleichen Distanz, dann sind, wird nun mit der detaillierten Wiedergabe der Ereignisse und Gespräche begonnen, Formwerte der Erzählung (d. h. Elemente, die alles als erzählt der Auffassung des Lesers übermitteln) gleichzeitig Formwerte des Briefes. Wird dann gegen Schluß das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten ein intimeres, so fügt sich dies selbstverständlich auf das Beste dem Wesen des Briefes, um in dem rein dramatischen Schluß hier wie auch sonst ein Gegengewicht gegen das Erzählungsmäßige zu bilden und den Brief als Äußerung zu akzentuieren.

Ich beginne mit der Analyse. Dem ersten Stück von S. 42 Z. 1 bis S. 43 Z. 1 fällt im wesentlichen die Aufgabe zu, die Briefform, wie sie dem Folgenden not tut, aufzubauen. Hier erscheint wichtig der Anfang Z. 1 bis 8. Das ist inhaltlich ein durchaus Selbständiges. Indem es hier voraus geschildert wird, entspricht es dem Wesen des Briefes; denn ein solcher bildet inhaltlich selten ein Ganzes. Weiter: die durchaus briefmäßige Zeitangabe „vorige Woche“ Z. 8, die Anrede des Empfängers Z. 21 und die gelegentliche Vertauschung des „Ich“ des Erzählers mit dem „Wir“ Z. 12. Das Verhältnis zu der Begebenheit wird erzählungsmäßiger. Nur eine durchaus persönliche Bemerkung enthält diese Einleitung Z. 1 bis 3, doch macht sie mehr den Eindruck einer Assoziation zu der im zweiten Satz mitgeteilten Nachricht, als daß sie irgendwie

beherrschend nachwirkte. Sie gehört ja sachlich auch nicht zu dem Folgenden. Sie ist, was STENDHAL in der Sprache seiner Aphorismen über die Liebe „une cristallisation“ nennt: „l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'object aimé a de nouvelles perfections“.

Nun folgt in zwei Absätzen die epische Partie: das Gespräch über die Nußbäume und das über die üble Laune. In beiden ist vor allem bemerkenswert, wie der Fluß der Rede unterbrochen wird durch erzählende Bemerkungen. Es sind folgende Stellen: S. 43 Z. 17—19 (22), S. 44 Z. 26, S. 45 Z. 5, Z. 7, Z. 8, Z. 10, Z. 15, Z. 21—24, Z. 25, S. 46 Z. 3—6, Z. 7, Z. 10, Z. 13—16, Z. 18, S. 47 Z. 6—9.

Wichtig als architektonischer Wert der Erzählung erscheinen mir vor allem die folgenden: Die Lobrede des alten Pfarrers auf die Nußbäume wird durch Lottes Frage nach der Tochter unterbrochen. S. 43 Z. 17—19 und in indirekter Rede weitergeführt Z. 19—22. In dem Gespräch über schlechte Laune wird Rede und Gegenrede erzählungsmäßig eingeführt, auch einmal statt der Rede die Tatsache vermerkt, S. 44 Z. 8. Besonders lehrreich aber ist die Unterbrechung, die der Erzähler seiner eigenen Rede zuteil werden läßt S. 46 Z. 3—6 und die Erwähnung der kleinen Nebenumstände, die das Gespräch begleiten und hemmend S. 46 Z. 13 bis 16 oder beschleunigend S. 47 Z. 6—9 eingreifen.

Daneben gelten auch einige als spezifische Formwerte des Briefes, so die persönlichere Bemerkung über die Pfarrerstochter S. 43 Z. 25 und die über ihren Verlobten S. 44 Z. 4, Z. 10 („des Herren“), Z. 14, Z. 20, die Bemerkung in Klammer S. 43 Z. 28, die Anmerkung des Herausgebers zu S. 46 Z. 9. Diese Unterbrechungen — das natürlichste Mittel der Erzählung — verleihen der Partie einen durchaus epischen Rhythmus des Vorstellungsverlaufs, nichts scheint zu drängen und auf ein bestimmtes Ziel hinzuarbeiten, es ist eine Entfaltung aus dem eigenen Reichtum der Begebenheit ohne besonderes Dazutun des Briefschreibers doch ganz und gar im Charakter des Briefes.

Anders nun die Schlußpartie. Hat nicht der Einsatz schon einen anderen Klang? S. 47 Z. 16—19. Man kann finden, daß auch dieser schon etwas vorbereitet wird. In der Tat ist die letzte Zwischenbemerkung des Erzählers S. 47 Z. 6—9 in der Färbung persönlicher als die früheren. Aber nun erst macht sich in dem Ablauf der Vorstellungen, in der Fügung der Sätze ein anderer

lebhafterer Rhythmus geltend. Gehört auch alles, was berichtet wird, der Vergangenheit an, so weist es doch unmittelbar in die Gegenwart des Briefschreibens. Es ist, als vernehme man nun deutlicher den Klang von Werthers Stimme. Ist es, um eine Einzelheit herauszugreifen, nur einer auf diese Dinge besonders gerichteten Aufmerksamkeit des analysierenden Ästhetikers zuzuschreiben, daß das „rief ich aus“ S. 47 Z. 20, womit Werther den Schlußpassus seiner Rede einleitet, die Auffassung des folgenden beherrscht, oder ist dies bei jedem Lesen der Fall? Die epischen Werte verblassen, die dramatischen treten mehr und mehr hervor S. 47 Z. 17, S. 48 Z. 16. Sagt es nicht schon die einführende Bemerkung S. 47 Z. 16—19 deutlich genug, daß das folgende als ein Erlebnis Werthers zu gelten hat? Und so bestätigt es der letzte Absatz S. 48 Z. 10—14. Aber alles dies ist noch, wenn auch stark persönliches Erlebnis, Erzählung. Erst die letzten Worte: „O der Engel! Um deinetwillen muß ich leben!“ geben den monologischen Schluß des Briefes und heben hervor, was schließlich als der Refrain aller Briefe im Leser vieltönig widerklingt: Werthers Leidenschaft.

Der Brief vom 6. Juli.

In dem starken Herauskehren persönlicher Werte ist diese Erzählung als Brieferzählung leicht kenntlich.

Ein einleitender Satz verwandten Inhalts wie der erste im Brief vom 1. Julius hat für diesen Brief den gleichen Formwert wie jener für den früheren: er bereichert den Inhalt.[1])

Dann folgt die Brieferzählung. Alles wird ins Persönliche gewendet, die Begebenheit muß gewissermaßen ihr Gesicht dem Briefschreiber zuwenden: der Brunnen, den wir schon kennen, erscheint als der Lieblingsplatz Werthers,[2]) die Erzählung, wie Malchen Wasser holt, wird durch eine auf Lotte bezügliche Bemerkung unterbrochen,[3]) und der Schluß der Geschichte wird in einem längeren Satze überhaupt nicht mehr als Begebenheit, sondern als Erlebnis des Briefschreibers gegeben: „Wie ich so dastand und zusah, ...“[4]) Wie sehr eine kleine Änderung der Satzfügung diesen Charakter zu ändern vermag, dafür hier ein kleines Beispiel:

[1]) S. 48 Z. 20—23.
[2]) S. 49 Z. 1—7.
[3]) Z. 9 u. 10.
[4]) S. 49 Z. 23 bis S. 50 Z. 6.

Die Weimarer Ausgabe schreibt, dem Text der 2. Ausgabe folgend: „. . . an den Brunnen, der mir so wert und nun tausendmal werter ist. Lotte setzte sich auf's Mäuerchen, wir standen vor ihr“.[1]) Die erste Ausgabe enthielt:[2]) „. . . an den Brunnen, der mir so wert ist und nun tausendmal werter ward, als Lotte sich auf's Mäuergen setzte“. Die Verselbständigung des letzten Satzes entspricht mehr der Geltung als Begebenheit, die Verbindung mit dem früheren, der als Erlebnis. In diesem Sinne ist das letzte Stück der Erzählung überhaupt Erlebnis.

Der Brief vom 8. Juli.

Er ist noch Erzählung. Werther will erzählen. Darauf weist die nur aus dieser Absicht verständliche Zwischenbemerkung: „Daß ich kurz bin“.[3]) Aber der unvermittelte Anfang, der als bekannt voraussetzt, was erst erzählt werden soll[4]), die mehr in einzelnen Ausrufen als erzählenden Sätzen mitgeteilten Vorgänge[5]) zeigen, daß die Wiedererzählung fast eine Wiederholung ist in jenen wechselnden Verschlingungen von Qual und Lust, die bei dem Erlebnis selbst Werthers Herz bewegten. Dank der Anreden des Empfängers und der eingestreuten „szenischen Bemerkung“[6]) wird die Aufzeichnung als Brief gelesen, nicht als Tagebuchreminiszenz. Aber der Freund ist mehr Anlaß als Gegenstand des Briefes.

Der Brief vom 11. Julius.

Hier wird ein „wunderbarer Vorfall“ mitgeteilt. Er besteht in der Aussprache einer Sterbenden, mitgeteilt in direkter Rede. Ist die Rede zu Ende, ist es die Erzählung auch. Sie wird durch nichts unterbrochen, was die Auffassung auf das Erzähltsein oder auf den Briefschreiber hinlenkte. Ist es überhaupt eine Brieferzählung? Ist es nicht eine Begebenheit, streng epische Vorstellungsbildung? Ganz gewiß ist es dies und soll es auch sein: dafür spricht die breite Einführung der Rede mit „und redete ihn also an“ statt eines einfachen „sagte sie“, und das, wie mir scheint,

---

1) S. 48 Z. 27 f.
2) Vgl. W. A. Lesarten S. 372.
3) S. 51 Z. 1.
4) S. 50 Z. 22 u. 23.
5) S. 51 Z. 2—13.
6) S. 51 Z. 1.

langsamere, die Sätze aus der rhythmischen Einheit des Briefes verselbständigende Tempo der Rede. Aber die Erzählung ist darum doch briefmäßig. Dies verdankt sie einem sehr einfachen Kunstgriff. Wenn jemand in einem Brief etwas erzählt und dies mit den Worten einleitet: „Ich will Dir etwas erzählen", so wird, mag auch das folgende rein als Begebenheit ohne irgend eine Beziehung zu dem Schreiber gelten, doch die Erzählung durchaus briefmäßig sein: „Erzähler" und „Briefschreiber" sind durch den einleitenden Satz einfach gleichgesetzt. Nicht anders ist es hier. Die ersten Zeilen enthalten den Hinweis auf den „wunderbaren Vorfall"[1]). Nun kann er in seiner Eigenbedeutung d. h als Begebenheit gelten, ohne den Briefcharakter, selbst wenn er sich wie im Werther gerade auf dem Erlebnis aufbaut, zu vergewaltigen. Im übrigen enthält Anfang, Mitte und Schluß des Briefes in einer Beziehung zu Lotte ein persönliches Element und darin einen Formwert des Briefes.[2]) Dieser Brief wird in der eigentümlichen starken Geltung der Begebenheit aus dem Zusammenhang der Brieffolge zu verstehen sein. Wir werden seine Bedeutung bei der Betrachtung der Episoden kennen lernen. (S. 215, 220).

Die nun folgenden Briefe vom 13., 16., 18., 19., 20., 24., 26., 30. Julius, 8., 10. August enthalten mehr oder minder reine Äußerungen, jedenfalls nicht Erzählungen. Sie gelangen an späterer Stelle zur Erörterung. Zwar mag in ihnen das eine oder andere für den Zusammenhang und den Fortschritt der Handlung Wichtige mitgeteilt sein, doch ist für uns nicht entscheidend, daß, sondern wie es übermittelt wird, und da läßt sich von einer epischen Vorstellungsbildung in diesen Briefen nicht eben viel vermerken. Tatsachen, wie sie in diesen Briefen gegeben werden, bilden nur den Anlaß, nicht den Gegenstand des Briefes, die Leidenschaftlichkeit der Gefühle trägt den Briefschreiber alsbald darüber hinweg in die weitere Welt seiner Stimmungen.

Andere Briefe gelten uns eher als Betrachtungen — aus gleichen Gründen: der in ihnen steckende Sachgehalt gibt mehr Gelegenheit zu den Gedanken als daß er selbst ihr Ziel wäre.

Selbst der Brief, in dem Alberts Ankunft gemeldet wird — eine entschieden wichtige Tatsache in der Gesamtstruktur — trägt nur in geringem Grade epischen Charakter. Zwar wird auch einiges

[1]) S. 52 Z. 4.
[2]) S. 52 Z. 1—5, Z. 10, S. 53 Z. 6—14.

über Albert darin gesagt[1]), aber in der Hauptsache beschäftigt sich der Brief in der Form von Betrachtung und Stimmungsäußerung mit Werthers Verhältnis zu Albert und dieser Grundton wird — in einer für die Einführung Alberts in das Gefüge der Handlung (s. S. 220) übrigens grandios einfachen Art — gleich bei Beginn des Briefes angeschlagen: „Albert ist angekommen und ich werde gehen". Bringt der Schluß dieses Briefes auch etwas, was halb und halb als Erzählung gelten könnte[2]) und isoliert auch sicherlich als solche anzusehen wäre, so ist doch der Zusammenhang des ganzen Raisonnements des Briefes zu deutlich, um diesem Stück irgendwie selbständigere epische Bedeutung in dem Verlauf unserer Auffassung zuzusprechen.

Der Brief vom 12. August.

Dieser Brief ist in seiner Gestaltung wie der vom 16. Juni aus dem Aufbau des Ganzen zu verstehen. Galt jener der Charakteristik Lottes, so ist dieser Albert gewidmet. Hier erst und nicht in dem Brief vom 30. Julius und 10. August klärt sich sein Bild zu einer selbständigen Erscheinung neben Werther und Lotte. Und charakteristisch ist die Weise, wie dies geschieht. Die Frage, warum Albert so und nicht anders ist, gehört nicht in den Kreis unserer Untersuchung. Wir betonten in den einleitenden Ausführungen (vgl. S. 111), daß wir die Handlung des „Werther" mit allem, was sie bedingt, also auch mit den Charakteren als gegeben hinnehmen und unsere Aufmerksamkeit der Gestaltung dieses Gesamtkomplexes zuwenden. Handelt es sich also hier darum, Albert, so wie ihn der Dichter haben will, als selbständige Erscheinung zur Geltung zu bringen, so konnte dies nicht besser geschehen als wie es hier geleistet wird: in der Wiedergabe eines Gesprächs. Menschen wie Albert sind als erlebende Individuen unergiebig. Im Gegensatz zu Werther wollte ihn der Dichter tüchtig, zuverlässig, ehrlich, „der beste Mensch unter dem Himmel", aber farblos, ohne rechtes Profil als höchstens das der Alltäglichkeit. Daß er nicht in einer „Situation" dem Leser gezeigt wird, sondern in einem Gespräch, in Ansichten, Meinungen und Urteilen — diese Tatsache an sich ist bereits ein gutes Stück

---

[1]) S. 59 Z. 5—11 Z. 17—24.
[2]) S. 60 Z. 18—28.

seiner Charakteristik. Der Wiedergabe des Gesprächs ist der Brief vom 12. August gewidmet.

Gespräche können in zwiefacher Weise übermittelt werden: entweder nur nach ihrem Sachgehalt referiert oder in dem Wechsel direkter Rede reproduziert werden. Das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten kann dabei sehr verschieden sein. Im allgemeinen aber läßt sich wohl annehmen, daß, je größer der Anteil seiner Person an dem Gespräch als Sprechendem ist, um so eher eine Annäherung des Erzählten an sein jetzt und hier erzählendes Ich stattfindet. Ja es kann dann wohl geschehen, daß der Erzähler, wenn er die Reden reproduziert, schließlich in der Reproduktion seiner eigenen Worte das Damals vergißt, das Gesagte schlechthin in die Gegenwart überträgt und so spricht, als habe er, was er nun sagt, noch nie so ausgesprochen. Die Worte richten sich nun nicht mehr an den ehemaligen Partner des Gesprächs, sondern an den, dem erzählt wird, in unserem Falle an den Empfänger des Briefes.

Welche Gestaltungsmöglichkeit gewählt wird, entscheiden offenbar Absicht und Ziele der Darstellung. Hier gilt es zunächst, Albert zu charakterisieren. Solange er das eigentlich Darzustellende ist, wird die Wiedergabe des Gesprächs mehr epischer Natur sein. Tritt gegen Ende des Briefes Werther in den Vordergrund, so wird Begebenheit zum Erlebnis und es fehlt nicht viel, daß Vergangenheit Gegenwart werde und Werther nicht erzählt, sondern sein Jetzt und Hier äußernd schließlich monologisiert. Daß aber diese Entwicklung erfolgt, die epische Vorstellungsbildung sich mehr und mehr in dramatische verwandelt, liegt bis zu einem gewissen Grade in der Materie des Gesprächs: sie betrifft Werther in seinem innersten Wesen. Warum aber gerade ein solcher Gegenstand zum Thema des Gesprächs gewählt wurde, mag sich einigermaßen aus der allgemeinen Tendenz erklären, alles in intime Beziehungen zu Werther zu bringen, hat aber hier noch einen besonderen Grund, der freilich erst in anderem Zusammenhang zu verdeutlichen ist.

Wollte man dementsprechend den Brief gliedern, so reicht der erste Abschnitt in seiner Intention an Albert bis zu S. 69 Z. 22. Doch ist der Übergang ein so allmählicher, daß es besser ist, von einer derartigen Trennung überhaupt abzusehen. Es ist eine allmähliche Verschiebung des Schwerpunkts, die auch da, wo sie am

---

[1]) S. 71 Z. 11, Z. 25 bis S. 72 Z. 8 und Z. 9 u. 10.

weitesten durchgeführt erscheint, von S. 69 Z. 23 bis S. 71 Z. 10, doch nicht die gegenteilige Tendenz völlig ausschließt. Bis zum Schluß des Briefes bleibt schließlich Albert in der Vorstellungsbildung des Briefschreibers und Erzählers gegenwärtig.[1]) Wir beginnen mit der Analyse. Solange Albert das Ziel der Wiedererzählung ist, muß — man vergleiche die Ausführungen zu dem Brief vom 1. Julius S. 158f. — Briefschreiber und Erzähler einigermaßen in einer Linie stehen d. h. er darf als die jetzt und hier schreibende Persönlichkeit sich nicht vordrängen. Andrerseits muß er doch jener im Verlauf des Gesprächs erfolgenden Entwicklung einer mehr dramatischen Gestaltung von vornherein die Möglichkeit der Entfaltung lassen. Dies leistet die einleitende Partie S. 64 bis S. 65 Z. 21. Albert wird als das Thema gleich im ersten Satz angegeben und ähnlich wie der Brief vom 11. Julius von allem Anbeginn der Zweck des Briefes in der Wiedergabe einer „Szene mit ihm" festgelegt.[1]) Darauf wird, der charakterisierenden Absicht folgend, alsbald eine längere Rede von ihm reproduziert,[2]) deren ausführliche Wiedergabe des Briefschreibers nachfolgender Kommentar[3]) rechtfertigt. So ist Albert auf das Nachdrücklichste vorgestellt. Werther dagegen kommt, eben indem er kommentiert in seiner persönlichen Beteiligung gleichfalls zur Geltung. In gleicher Richtung wirkt die Erzählung mit den Pistolen[4]) und indem sie den Anlaß zu dem nun folgenden Gespräch gibt, verbindet sie dieses von allem Anbeginn mit der Persönlichkeit Werthers. Es hängt nun ganz von dem bloßen Verlauf des Gespräches ab, wann die Wendung eintritt, wann Albert als Person der Erzählung zurück Werther hervortritt und damit zugleich die epische Auffassung einer mehr dramatischen sich nähert.

Die einleitende Partie enthält zudem noch einige Formwerte des Briefes. Eine Zeitangabe,[5]) eine Ortsangabe über die Abfassung des Briefes mit der Mitteilung einer unternommenen Fahrt ins Gebirge,[6]) dann Anreden des Empfängers.[7])

Mit Z. 22 auf S. 65 beginnt nun das Gespräch. Seine Struktur

---

[1]) S. 64 Z. 1—3.
[2]) S. 64 Z. 16 bis S. 65 Z. 4.
[3]) S. 65 Z. 5—12.
[4]) S. 65 Z. 13—21.
[5]) S. 64 Z. 2.
[6]) S. 64 Z. 5 und 6.
[7]) S. 64 Z. 6, S. 65 Z. 4 und 9.

zeigt ebenfalls die in der einleitenden Partie deutliche Doppeltendenz, Albert zu charakterisieren, und Werthers persönlichen Anteil nicht zu verkürzen: Werther spricht mehr als Albert. Dies mag, da Werther das Gespräch wiedererzählt, natürlich sein. Aber was zur Diskussion steht, ist vorerst Alberts Beurteilung von Menschen und Dingen.[1]) Es gilt also doch alles, was geboten wird, in gewisser Weise ihm und wird von der Auffassung, wenn anders die in der Einleitung dahin wirksamen Elemente ihre Funktion erfüllen, auch dementsprechend realisiert.

Die Wiedergabe des Gesprächs enthält sich der Erwähnung begleitender Nebenumstände. Es gilt hier eben nicht wie in dem Brief vom 1. Julius eine Situation als Episode einzufügen; was wichtig ist, ist lediglich der in dem Gespräch erfolgende Austausch der Meinungen. Daher geschieht die Einführung der Reden einfach und unauffällig.[2]) Je mehr nun das Gespräch fortschreitet um so mehr verschiebt sich für die Auffassung die Geltung der Sprechenden. Welchen Umständen ist dies zu danken? Einmal dem Inhalt des Gesprächs. Dieser verwächst immer mehr mit Werthers eigener uns aus vielen Äußerungen schon bekannten Gedankenwelt: jede Apologie der Leidenschaft, in welches Gewand sie sich auch kleidet, ist schließlich eine Apologie seiner selbst. Werden nun Werthers Reden immer länger, Alberts Antworten immer kürzer[3]) so ist nicht mehr Alberts Meinung, sondern Werthers Verteidigung das Wichtige und es steigert sich von selbst der Erlebnischarakter, denn wenn auch zunächst alles Erzählung ist, so ist doch, was er reproduziert, sein eigenes Denken und gilt insofern dem Leser doch auch als Äußerung. Diese Entwicklung begünstigt die begründende Einschaltung auf S. 67 Z. 20—26. Sie muß ja die Auffassung geradezu anleiten, das Folgende in besonders enge Beziehung zu dem Sprechenden zu setzen. Bedeutsam genug tritt an Stelle der bisherigen farblosen Einführung von Rede und Gegenrede das „und versetzte ihm mit einiger Lebhaftigkeit". Die Sätze entfalten besondere rhetorische Werte. Selbst ein momentanes, durchaus der gesprochenen Sprache angehörendes „mein Guter"[4]) wird bei der lebhaften Vergegenwärtigung des Vergangenen als selbstverständlich

---

[1]) S. 65 Z. 18—21.
[2]) S. 65 Z. 16, 17, 18, 22, S. 66 Z. 3, 6 bis 7, 19, 28, S. 67 Z. 13.
[3]) S. 68 Z. 10—13, S. 69 Z. 3—22.
[4]) S. 68 Z. 9.

hingenommen, wenn auch die Reproduktion solcher mehr als Gebärde geltenden Ausrufe nicht so selbstverständlich erscheint. In alle dem aber bleibt das Vergangene vergangen. Dafür sorgen in erster Linie Alberts mitgeteilte Antworten, die Einführungen der Reden, ja selbst einmal die Unterbrechung und Wiederaufnahme der eigenen [1]) und die im Text der Reden Werthers enthaltenen Anreden Alberts. Wo diese Momente fehlen [2]) scheint mir die Auffassung der Worte Werthers etwas zweifelhaft. Gehört diese von Werther erzählte Geschichte des jungen Mädchens so, wie sie hier geboten wird, dem reproduzierten Gespräch an oder ist sie Sache des Briefschreibers und als solche speziell an den Empfänger gerichtet und aus dem Ablauf des reproduzierten Gespräches gewissermaßen herausgenommen? Man beachte den Anfang! [3]) Liest sich die nun folgende Erzählung nicht eher als eine dem Empfänger zuteil werdende Erläuterung? Aber lesen wir weiter, so soll sie doch an Albert gerichtet sein; denn auf S. 71 Z. 11 heißt es zusammenfasend: „Sieh, Albert, das ist die Geschichte . . .“

Ich gestehe, hierüber selbst nicht ganz im Klaren zu sein. Es ist ja mit dem Hinweis auf diese und jene Stelle zur Empfehlung einer der beiden Auffassungen nicht getan. Es kommt letzten Endes nur darauf an, wie sie in dem Prozeß der ästhetischen Apperzeption selbst zur Geltung kommt, und da muß ich bemerken, daß es mir zu verschiedenen Malen verschieden ergangen ist. Einmal las ich die Erzählung als eine selbständige Einführung des Briefschreibers, so daß der Wortlaut nicht die Geltung der Reproduktion vergangener Rede, sondern die einer eingelegten Erklärung hatte. Ich glaubte zu bemerken, daß sich das Tempo der Sätze unwillkürlich beschleunigte, so wie man eine Parenthese schneller zu lesen pflegt. Dementsprechend war ich durch die plötzliche Anrede Alberts [4]) überrascht. Das andere Mal las ich es als ein referiertes Stück des Gesprächs und fand die Anrede Alberts natürlich und sachgemäß. Ich muß es, wie gesagt, unentschieden lassen, was hier als „richtig“ zu gelten hat. Jedenfalls geht daraus hervor, wie sehr sich hier der epische Charakter des Gesprächs als eines erzählten abschwächt.

---

[1]) S. 68 Z. 20 u. 21.
[2]) S. 69 Z. 25, S. 71 Z. 10.
[3]) S. 69 Z. 22—25.
[4]) S. 71 Z. 11.

Erst der Schluß verhilft dem wieder zu stärkerer Geltung. Es wird eine Antwort Alberts in indirekter Rede[1]) wiedergegeben und das Gespräch bis zu Ende erzählt. Eine letzte Bemerkung scheint eher ein Nachtrag des Briefschreibers als des Erzählers.[2])

Überblickt man den Aufbau dieses Briefes, so erscheint seine Gestaltung nicht in dem gleichen Maße einleuchtend wie die bisherigen. Warum, wenn es doch offenbar Aufgabe dieses Briefes ist, Albert zu charakterisieren, wird gegen Schluß Werthers Persönlichkeit so sehr in den Vordergrund geschoben? Haben wir nicht, wo es die Einführung Lottes galt, das Zurücktreten Werthers aus diesem besonderen Zweck der Darstellung motiviert? Wie nun, wenn hier ein Brief mit einer ähnlichen Aufgabe eine gegenteilige Entwicklung zeigt? Entweder stimmt unsere Erklärung nicht oder es muß mit dieser Gestaltung hier noch ein anderes bezweckt werden. Kommt diesem Brief im Zusammenhang der Darstellungsmittel etwa noch eine besondere Funktion zu?

Wir brauchen nur Angedeutetes weiter auszuführen und mit den allgemeinen Erwägungen über die darstellerischen Grenzen der Briefform zusammenzuhalten, um sie zu erkennen. In diesem Brief wird der Selbstmord auf das lebhafteste verteidigt. Wie und von wem es geschieht hat naturgemäß einen großen Ausdruckswert: es charakterisiert Werther. Aber dies ist es nicht allein, was diese Gestaltung des Briefes rechtfertigt: denn derartiges könnte geleistet werden ohne die eigentümliche Verselbständigung der Schlußpartie von S. 69 Z. 25 an. Werther verteidigt, indem er das Recht der Leidenschaft und des Selbstmordes verficht, im Grunde sich selbst. Und dies nun ist das Bedeutsame dieses Briefes: es wird auf einem Umwege etwas von dem ersetzt, was der Brief als Darstellungsform einigermaßen versagt: die verstehende, erklärende, den Leser gewinnende Interpretation des Erzählers. Am Ende unserer Ausführungen über die Eigentümlichkeit des Briefes als Darstellungsform wiesen wir darauf hin, (S. 135) daß ihm sowohl die Realität der Bühne als die Interpretation des Erzählers mangle, der „Werther" aber durchaus zu jenen Dichtungen gehöre, die einer lebhaften Erregung des Sympathiegefühls bedürften, und daß er jederzeit sicher sei, sie zu erwecken. Worauf, so fragen wir, beruht dies? Hier können wir, denke ich, ein Stück der Antwort geben: indem Werther

---

[1]) S. 71 Z. 27 bis S. 72 Z. 8.

[2]) S. 72 Z. 10 u. 11.

in wundervoller Rhetorik den Selbstmord als eine Notwendigkeit der Natur zu erweisen sucht, indem er die tragische Geschichte eines jungen Mädchens in der Lebhaftigkeit seines Menschensinns erzählt, wird das Mitgefühl des Lesers wach und es werden — wie wir sagten auf einem Umweg — Gefühlsmomente in dem Leser lebendig, wie sie sonst die Interpretation des Erzählers oder die Realität der Bühne in einer ähnlichen Lebenslage zu erzeugen weiß.

Nun wird auch deutlich, warum das Gespräch, je mehr es sich auf dieses Thema konzentriert, Werther in den Vordergrund rückt und warum in Sonderheit die Geschichte des jungen Mädchens so selbständig aus dem ganzen Zusammenhang heraustritt: es soll nicht nur gelten als Reproduktion des damals Gesprochenen, sondern als Begebenheit in seiner interpretierenden Eigenbedeutung für Werthers Schicksale. In diesem Zusammenhang gesehen, hat manche Stelle des Briefes noch ihren eigenen architektonischen Wert. Ist es nun nicht wichtig, daß das gedankenlose Spielen Werthers mit den Pistolen, deren Bedeutung wir übrigens auch noch von anderem Gesichtspunkte aus in anderem Zusammenhang zu würdigen haben, diese „Grille" wie es der Briefschreiber selber nennt, den Anlaß zu dem Gespräch gibt, das dem Leser eine Handlung verstehen lehrt, die Werther selbst später begeht? Und sind nicht ganze Sätze ohne Abzug auf Werther übertragbar? So z. B. S. 68 Z. 21 bis 25, S. 69 Z. 2 u. 11—16, S. 71 Z. 13—15, S. 72 Z. 3—7. Und daß in der Tat unser Brief diese Funktion ausübt und einiges zu ersetzen sucht, was an sich selbst die Briefform nicht leistet, ergibt sich daraus, daß auch in anderen Briefen ähnliche Elemente in gleicher Richtung wirksam sind. Indessen wird dies im Zusammenhang an späterer Stelle zu behandeln sein (s. S. 205). Was davon antizipiert wurde, war notwendig, um die Gestaltung dieses Briefes zu verstehen.

Die Reihe der nun folgenden Briefe vom 15., 18., 21., 22., 28., 30. August, 3. September enthält wie die vom 8. Julius bis 12. August keine Brieferzählungen. Was an epischen Elementen in ihnen enthalten ist, ordnet sich einer dramatischen oder lyrischen Vorstellungsbildung unter. Die letzte Brieferzählung des ersten Buches findet sich in dem letzten Briefe. Er betrifft Werthers Abschied von Lotte.

Der Brief vom 10. September.

Für die Erkenntnis seiner Struktur müssen, wie für die der Briefe vom 16. Junius und 12. August, Erwägungen in Anspruch

genommen werden, die sich auf die Komposition des Ganzen beziehen: es ist der letzte Brief des ersten Buches, er muß einen Abschluß geben — nicht nur der Handlung, dies geschieht durch die Tatsache des Abschieds, wie immer er auch vor sich gehen mag, sondern auch für das Ganze der Brieffolge, für den geordneten Wechsel der Begebenheiten, Erlebnisse, Gefühle und Stimmungen. Hierfür empfahl sich jedenfalls eine Gestaltung der Abschiedsszene, die einen eigenen Situationswert als Schlußstück zur Geltung bringt. Nach allem, was wir über den darstellerischen Wert der Situation gesagt haben und in der Gestaltung der Briefe — man denke an den vom 16. Junius — bestätigt fanden, bedarf dies keiner besonderen Auseinandersetzung. Hier aber zeigt sich nun eine Schwierigkeit: sollte die Abschiedsszene diese allgemeinere Wirkung als „Situation" entfalten, so mußte sie danach gestaltet werden. Das heißt, sie muß einigermaßen als Ereignis, als Begebenheit wirken sie muß ihr eigenes Profil zeigen, ein vom Erzähler losgelöstes Dasein. Dies arbeitet bis zu einem gewissen Grade ihrem Erlebnischarakter entgegen, der doch hier, wo es Werthers Abschied von Lotte gilt, fraglos und unverhüllt zur Geltung kommen muß. Wie nun versöhnt der Brief vom 10. September diese beiden bis zu einem gewissen Grade sich bekämpfenden Tendenzen — denn daß er es tut, wird nicht zu leugnen sein: bis zum Schluß behält dieser Brief seinen erzählenden Charakter und doch spricht das Erlebnis seines Verfassers aus jeder Zeile, wie kaum aus einem der früheren. Diese glückliche Vereinigung verdankt er der besonderen Struktur dieser Abschiedsszene: Werther nimmt Abschied, aber Lotte und Albert wissen nicht, daß er es tut. Die Vorteile dieser Gestaltung sind klar: Je mehr sich die Situation, deren Kern ein im Garten bei Mondschein geführtes Gespräch bildet, sich entfaltet und in seinen Einzelzügen heraustritt, um so mehr spitzt sich auch das Erlebnis zu, denn wir, die wir wissen, daß Werther Abschied nimmt, hören mit seinen Ohren, sehen mit seinen Augen, wir fühlen sein Gefühl. Er selbst aber kann, wenn anders er sein Geheimnis wahren will, dem, was er erlebt, keine Worte geben und so ist die sonst wohl naheliegende Gefahr behoben, daß er in der Reproduktion der eigenen Worte so sehr das Vergangene in sich neu belebe, daß er davon überwältigt, entweder verstummt oder in erregter Äußerung seinem Herzem Luft macht, keinesfalls aber die Abschiedsszene als ein von sich losgelöstes, der Vergangenheit angehörendes Ereignis zu Ende erzählt. So ist durch die Grundstruktur der Abschieds-

szene das Merkwürdige geleistet: daß, je unbekümmerter die Situation ihr Eigenleben entfaltet, um so stärker auch das persönliche Erlebnis des Erzählers zur Geltung kommt. Der Brief verdankt demnach seine darstellerische Bedeutung der Wirkung einer Art Dissonanz, wie sie mit Glück auch oft im Drama verwendet wird, wo auf der Bühne ein reiches Geschehen sich entfaltet und wir es mit dem Gefühl dessen verfolgen, der im Innersten davon getroffen ist, aber den doch irgend ein Verhängnis zwingt, als stummer Betrachter zu verweilen und nur dem Zuschauer, nicht aber den Mitspielern auf der Bühne seine Leiden zu verraten. Sein Erleben stört in nichts die breite Entfaltung der Begebenheit und je mehr diese sich geltend macht, um so härter, um so mitleidsloser spricht in ihr das Erlebnis. Daß dies auch die Tendenz unseres Briefes sein soll, beweist der Inhalt des Gespräches: Lotte erzählt vom Tode ihrer Mutter, sie frägt Werther um seine Meinung über ein Wiedersehen nach dem Tode, und alles, was sich dadurch an Abschiedsstimmung im Leser bildet, kommt sozusagen Werther und seinem Erleben zugute: „... mußte sie mich das fragen, da ich diesen ängstlichen Abschied im Herzen hatte!“ [1])

Die Gestaltung des Briefes läßt diese in der Grundstruktur der Begebenheit liegende eigentümliche Dynamik ungehemmt sich auswirken.

Will man einteilen, so ist bis S. 81 Z. 10 die Einleitung und von S. 86 Z. 17 der Schluß zu rechnen.

Die Einleitung setzt in aller Prägnanz das Thema: der erste Absatz gilt dem Erlebnis,[2]) der zweite[3]) der Begebenheit und so markant wie nur möglich wird auf diese als Gegenstand der folgenden Aufzeichnung hingewiesen.[4]) Gleichzeitig wird in einer szenischen Bemerkung der Briefcharakter pointiert.[5])

Nun kann in breiter Entfaltung die Erzählung wirken: denn Werther erzählt „mit einer Art von Genuß und Glück der Wiedererinnerung“.

Ist es nun verwunderlich, daß uns eine ausgeführte Schilderung des Milieus[6]) in breitester Ausführung Lottes Reden, Alberts

---

[1]) S. 83 Z. 9—11.
[2]) S. 80 Z. 24 bis S. 81 Z. 5.
[3]) S. 81 Z. 6—10.
[4]) S. 81 Z. 9 u. 10.
[5]) S. 81 Z. 2 u. 3.
[6]) S. 81 Z. 11 bis S. 82 Z. 8 bezw. Z. 25.

Bemerkungen, Werthers Ausrufe gegeben werden können und alles dies zu einer Situation zusammenwächst, die Lottes Bild von neuem belebt und doch in den kurzen Zwischenbemerkungen des „Erzählers“[1]) und besonders des „Briefschreibers“[2]) das Erlebnis in der ganzen Kraft seiner Dissonanz zur Geltung kommen läßt?

Und als ob die Gegenseitigkeit von Erlebnis und Situation, nachdem die Einleitung und die ersten Partien des Gesprächs (s. oben die Zeilenverweise) dies besonders betont hatten, sich nun von selbst in der Auffassung der sich in epischer Weise verselbständigenden Schlußpartie geltend macht, kann Lottes Erzählung der Sterbestunde ihrer Mutter in breiter Ausführlichkeit gegeben werden,[3]) ohne den ideellen Rahmen, den die Tatsache der Abschiedsstunde Werthers um das Ganze flicht, zu durchbrechen. Immerhin muß die Wendung ihrer Rede zu Albert[4]) als ein Mittel gelten, diese Rede nicht allzusehr aus der Gegenwart der Situation zu entfernen und Alberts Antwort[5]) „natürlich“, d. h. der Verlaufsform der Auffassung angepaßt einfügen.

Über die Schlußzeilen ist Besonderes nicht zu bemerken. Immerhin ist es beachtenswert, wie sich auch hier die Doppeltendenz von Begebenheit und Erlebnis verflicht: Werthers verhaltenes Gefühl kommt zum Durchbruch, aber die Schlußzeilen[6]) zeigen uns doch noch das Bild Lottes, wie es „im Schatten der hohen Lindenbäume“ verschwindet.

So wird hier auf eigene Weise ein wichtiges Glied der Handlung in seiner Eigengeltung unverkürzt zur Darstellung gebracht, ohne die entgegenstehende Tendenz der Äußerungswerte des Briefes zu verletzen.

Es erweist sich, daß allerdings diese Briefe in ihrer Eigengestaltung aus dem Gegeneinander- und Ineinanderwirken der beiden Grundtendenzen epischer und dramatischer Auffassungsform zu begreifen sind. —

---

[1]) S. 82 Z. 26, S. 83 Z. 6 u. 7, 13, S. 84, Z. 6 u. 7, 9, 20—22, 24, 28, S. 85 Z. 24 u. 25, 26—28, S. 86 Z. 6 u. 7, 8 u. 9, 10, 12, 15.

[2]) S. 83 Z. 8—11, S. 84 Z. 4—6, 25—27, S. 85, Z. 26 u. 27, S. 86 Z. 6 u 7, 16 u. 17.

[3]) S. 84 Z. 28 bis S. 85 Z. 24.

[4]) S. 85 Z. 20.

[5]) S. 85, Z. 25.

[6]) S. 86 Z. 18 u. 19 und Z. 21 u. 22.

Die Brieferzählungen im zweiten Buch des „Werther".

Das zweite Buch des „Werther" beginnt mit einer Reihe von Briefen, deren Gestaltung zu besonderer Analyse keinen Anlaß gibt. Es sind Briefe, deren Gemisch von Mitteilung und Äußerung kleine Berichte und Erzählungen, Betrachtungen und den selbstverständlichen Ausdruck der wechselnden und der dauernden Stimmungen zusammenfügt, wie es eben der Fortgang der Handlung und die Entwicklung des Charakters verlangt. Kommen selbst größere Zusammenhänge zustande, die sich durchaus als Erzählung lesen, z. B. im dritten Brief die Wiedergabe der kleinen Szene mit dem Gesandten oder der Bericht von der adelsstolzen Amtsschreiberstochter, das Zusammentreffen mit dem Fräulein von B., so machen diese Stücke doch zu sehr den Eindruck erweiterter Mitteilungen, um eine eigene Tendenz gegenüber der des Briefes zur Geltung zu bringen. Sie sind mehr Illustration und Beispiel und bewahren den briefmäßigen Charakter des übrigen. Sie erscheinen nie als das Thema des Briefes, sondern wachsen aus den Betrachtungen und speziellen Mitteilungen heraus. Am ehesten hat der Brief vom 24. Dezember 1771 noch selbständig epischen Wert zu beanspruchen in der Erzählung des Zusammentreffens mit dem Fräulein von B. Auch klingt hier ein persönlicher Ton durch. Doch verklingt auch dieser zu sehr in dem allgemeinen Mitteilungscharakter, um sich als eigenes Stück herauszuheben. Bezeichnend ist die bald zusammenhängend erzählende, bald nur Tatsachen anmerkende Art dieses Briefstils. So z. B. S. 94 Z. 15 bis 22. Das Tempo, in welchem man diese Briefe liest, scheint das einer gelinden Beschleunigung, so wie man etwas liest, wo mehr auf das mitgeteilte Was als auf das Wie der Mitteilung geachtet wird. Und dies geschieht ja in gewöhnlichen Briefen häufig genug.

Eine Erzählung von größerer Ausdehnung und deshalb auch von eigener Gestaltung bietet erst der

Brief vom 15. März und der vom 16. März.

Wenn sich für den ersten dieser Briefe und die in ihm enthaltene Erzählung ein Grundprinzip der Gestaltung angeben läßt, so ist es dies, daß hier die Begebenheit selbst zwar auch ein Erlebnis des Briefschreibers und Erzählers ist, er sich aber zu ihr doch

anders verhält als zu allen Begebenheiten, die bisher in den Briefen erzählt wurden. Werther ist ein Unglück widerfahren, er hat einen Verdruß gehabt. In der Begebenheit selbst ist er gänzlich passiv, nicht aber im Wiedererzählen. Aber sein Gefühl verweilt nicht bei dieser und jener Einzelheit, die ihm, wie in anderen Erzählungen, ein besonderes inneres Erlebnis wurde, vielmehr spricht aus allem nur ein Ärger über das Ereignis selbst und über seine Folgen. So will diese Gestaltung zweierlei herausbringen: einmal die Begebenheit in ihrer Tatsächlichkeit, zum anderen eine Geltung seiner persönlichen Stimmung, der man es anmerkt, daß sie dem Ärger über die ganze Angelegenheit entsprungen ist.

Dementsprechend enthält die Einleitung den spontanen Ausdruck dieses Ärgers[1]) und die prägnante Setzung des Themas einer nun folgenden Erzählung.[2]) Diese bringt in einem Zuge die Begebenheit zu Ende, aber, dem Verhältnis des Erzählers zu dem Ereignis entsprechend, vielfach unterbrochen und kommentiert durch den Erzähler. Die markantesten Stellen sind folgende: S. 101 Z. 13 u. 14, 18, 23, Z. 25—28, S. 102 Z. 9—12, 13, 15—20.

Diese Zwischenbemerkungen, Kommentare und Epitheta des Erzählers und Briefschreibers haben nun einen doppelten architektonischen Wert und verdanken dies der besonderen, eben entwickelten Grundstruktur des Briefes. Indem sie nämlich den Ärger zum Ausdruck bringen, in welchem das Ganze erzählt wird, sind sie Formwerte des Briefes. In ihnen dokumentiert sich der Briefschreiber und das Erlebnis. Da aber nun dieser Ärger seine Rechtfertigung erst aus der am Schluß mitgeteilten Tatsache erfährt, so weist jeder Ausdruck des Ärgers auf die Begebenheit selbst und ihr Ende hin und erzeugt so im Leser ein rein episches, auf das Ereignis selbst gerichtetes Interesse, die typische Spannung des Romans. Es werden also die begleitenden Bemerkungen vermittels ihres Ausdruckswertes zu Formwerten des Briefes und zu Faktoren einer epischen Auffassung des mitgeteilten Was.

Im gleichen Sinne ist das die Gereiztheit des Erzählers ausdrückende Tempo der Erzählung ein Formwert des Briefes. Man lese Sätze wie: S. 101 Z. 13 u. 14, 18, 22. Besonders bezeichnend ist das kurze „Gut".[3]) Es ist wie ein tiefes Atemholen bei einer

---

[1]) S. 101 Z. 2—8.
[2]) S. 101 Z. 9 bis 11.
[3]) S. 101 Z. 18.

überhasteten mündlichen Erzählung, oft mehr dazu da, eine Pause, einen Absatz zu markieren, als selbst ein Urteil oder ein Gefühl auszudrücken.

Schließlich fließen auf das natürlichste Anreden des Empfängers ein; doch ist das ein formelhaftes Element, dessen Wiederkehr eine besondere Erwähnung überflüssig macht.

Der Brief vom 16. März steht zu dem vom 15. in der engsten Beziehung. Er ergänzt und führt, was dort erzählt wurde, weiter. Es findet sich auch hier wieder die Verteilung der Begebenheit auf zwei Briefe, auch hier in der Absicht, der Begenenheit und dem Erlebnis zu ihrem Rechte zu verhelfen. Galt der erste mehr der Begebenheit, so der zweite mehr dem Erlebnis. Die Tatsachen sind im wesentlichen bekannt, aber ihre Wiederholung und weitere Ausführung im Gespräch mit Fräulein von B. gibt zu differenzierter Gefühlsäußerung Gelegenheit. Hier kommt der persönliche Anteil des Briefschreibers, wie auch sonst in den Briefen, an den Einzelheiten der Begebenheit zur Geltung. Es ist eine Brieferzählung, die ein Gespräch mit allen dem Brief zu Gebote stehenden Mitteln reproduziert und in seinem Erlebnischarakter ausprägt. Unmittelbar an die Worte des Fräuleins knüpfen sich Bemerkungen und Gefühlsäußerungen des Briefschreibers.[1]) Schließlich überwiegen die Bemerkungen und ein Teil der Worte des Fräuleins von B. wird in indirekter Rede gegeben.[2])

Diese Tendenz in dem zweiten Briefe, das Erlebnis zu betonen, während der erste der Begebenheit selbst dienen soll und sogar seine persönlichen Elemente, wie wir sahen, in diesem Sinne wirksam sind, veranlaßt eine kleine Unwahrscheinlichkeit des ganzen Berichtes. In dem ersten Briefe wurden Einzelheiten reproduziert, die Werther selbst nicht bemerkt hatte, deren Kenntnis er durch die Zwischenbemerkung: „das alles hat mir Fräulein v. B. . . . nachher erzählt“ legitimiert, obwohl er Fräulein von B. doch erst am Tage nach diesem Brief zum ersten Male spricht. Diese Einzelheiten sind indes für die epische Ausgestaltung der Begebenheit und den Rhythmus der Erzählung von Wert und dies ist schließlich wichtiger, als die Berücksichtigung einer äußerlichen Korrektheit der Brieffolge, deren Verletzung der ästhetisch Genießende wohl kaum bemerkt.

---

[1]) S. 105 Z. 3—5, Z. 7—9, 11, 19—22, 27 u. 28, S. 106 Z. 1—12.
[2]) S. 105 Z. 23—28.

Der Brief vom 9. Mai.

Bei diesem Brief kann man kaum von der selbständigen Ausbildung einer epischen Auffassung sprechen. Zwar enthält der Brief die Schilderung eines Besuches in dem Heimatstädtchen. Doch der Sachinhalt, der geboten wird, ist in Reminiszenzen und daran geknüpfte Betrachtungen aufgelöst. Das Erlebnis des Erzählers bestand im wesentlichen aus Erinnerungen. Nun er es wiedererzählt, erwachen sie von neuem.[1]) Wohl sind es Keime von Erzählungen, aber der Vorstellungsverlauf des Schreibers gleitet über sie hinweg; wie der Bach über die Kiesel auf seinem Grunde und doch hemmt jeder Kiesel um etwas des Wassers Lauf und kleine Wellentäler und Schwellungen zeigen an, wo Kiesel liegen. So schimmern hier durch die Reminiszenzen die Tatsachen.

Der Brief vom 4. August.

Die dazwischen liegenden Briefe vom 25. Mai, 11., 16., 18. Junius, 29. Julius sind entweder Briefmonologe oder einfache Mitteilungen, nötig für den Fortgang der Handlung, von großem Ausdruckswert in der Vorbereitung des Entschlusses, wieder Lottes Nähe zu suchen, wichtig auch zur Erhaltung der allgemeinen Disposition der Vorstellungsbildung — im übrigen aber als Ausgestaltung des allen Briefen zugrunde gelegten Formprinzips ohne weiteres Interesse.

Der Brief vom 4. August nimmt eine der Episoden des ersten Teils auf: darin liegt ein besonderer architektonischer Wert. Wir werden darüber an anderer Stelle zu sprechen haben. Als Brieferzählung bietet er nichts, was nicht schon als Mittel der Gestaltung gewürdigt wurde. Der erste Satz[2]) ist eine Art von Themasetzung, zugleich ein Formwert des Briefes und der Erzählung. Im übrigen hat er einen besonderen Ausdruckswert, der für die Gestaltung der folgenden Brieferzählungen nicht ohne Bedeutung ist. Werther setzt nun in seinem resignierten Fatalismus alles zu sich und zu seinem Schicksal in Beziehung. Der Wechsel von Erzählung und direkter Rede bietet zu Bemerkungen weiter keinen Anlaß.

---

[1]) S. 108 Z. 17—25, S. 109 Z. 2—10, 19—25, S. 110 Z. 1—12.

[2]) S. 114 Z. 2—4.

Der Brief vom 4. September.

In diesem Brief wird ebenfalls ein Faden des ersten Teils wieder aufgenommen: die Geschichte des Bauernburschen. Weshalb diese Episoden in die Handlung verflochten sind, wird weiter unten zur Sprache kommen. Die Gegenstände sind so gewählt, daß sie zu Werther in innerer Beziehung stehen und in der Tat sollen sie auch in erster Linie als Erlebnisse Werthers gelten, ohne freilich ihre Eigenbedeutung zu verlieren, denn gerade darin, daß sie als Begebenheiten mit Werthers innerer Welt und mit seinem Schicksal etwas Verwandtes haben, liegt, wie wir noch sehen werden, ihre besondere Bedeutung. So ist also auch hier das Problem, Begebenheit und Erlebnis zu verflechten und zwar so, daß die Begebenheit in dem Lichte erscheint, das ihr das Erleben Werthers spendet. Diese allgemeine Forderung wird im zweiten Teil noch durch die Entwicklung in Werthers Charakter gesteigert. Werther ist nicht mehr der empfängliche Jüngling. Er ist der Freund aller Unglücklichen, denn er sucht in jedem einen Freund seines Unglücks. Er sieht in fremdem Leid eine willkommene Rechtfertigung des eigenen. Erzählt er im ersten Buch seine Erlebnisse mit einer kaum verhaltenen Freude an dem Erlebnis und einem fast künstlerischen Genuß am Darstellen — man vergleiche den Anfang des Briefes vom 30. Mai mit diesem — so spricht er jetzt mit einer fast grausamen Freude am Düstern und Zerstörten. Dieses Verhältnis zwischen sich und dem Gegenstand der Darstellung ist formbildend für die Einzelgestaltung der Brieferzählung, oder, um es von der anderen Seite aus zu sehen: die Einzelgestaltung drückt diese Grundstimmung Werthers aus.

Die hier vorliegende Brieferzählung ist an der Hand dieser Erwägungen in ihrer Struktur leicht zu erkennen.

Die Einleitung von S. 115 Z. 17 bis S. 116 Z. 10 lenkt unser Interesse sowohl auf die Begebenheit, deren nackte Tatsächlichkeit gleich mitgeteilt ist[1]) als auch auf des Briefschreibers Beziehung zu ihr.

Dann folgt die Erzählung selbst. Hier wird abermals der epische Stoff zerlegt. Doch nicht in zwei Briefe, wenn auch dieser Unterschied rein äußerlich bleibt und das zweite Stück von S. 118 Z. 1 an ebensogut als neuer Brief gelten könnte. Das Wesentliche,

[1]) S. 115 Z. 24.

eine völlige Unterbrechung des epischen Fadens durch persönliche Gefühlsäußerungen[1], ist hier wie bei zwei getrennten Briefen ganz durchgeführt.

Die Erzählung ist indirekter Weise gegeben.[2] Sie ist von selbst briefmäßig, Anreden des Empfängers steigern diese Wirkung. Aber warum ist hier alles indirekte Rede? Hätte nicht ein lebendigeres Bild von dem Bauernburschen wenigstens stückweise direkte Rede gefordert? Dieser Brief gehört erst der zweiten Fassung des Werther an. Mag sein, daß ihn die erste Fassung anders gebracht hätte. Die Tendenz zu detaillierter Charakteristik findet sich auch hier in der Nachahmung einzelner Redewendungen.[3] Vielleicht aber ist die indirekte Rede hier doch ganz am Platz. In erster Linie kommt für die Darstellung nicht ein selbständiges Bild des Bauernburschen in Frage, sondern ein Herausarbeiten der Wirkung der Begebenheit und des armen Mißhandelten auf Werther. Wichtig ist hier nur, wie Werther den Menschen sieht. Und ist da nicht die indirekte Rede die geeignetste Form? Der Schluß pointiert das Erlebnis und läßt das Erzählte als ein rundes abgeschlossenes Ganze wirken.[4]

Die Briefe vom 5. und 12. September.

Es ist eine Eigentümlichkeit der Brieferzählungen des 2. Teils, daß ihre Gestaltung nicht analysiert werden kann, ohne von Werthers Innenleben zu sprechen, ja dieses muß recht eigentlich den Ausgangspunkt der Analyse bilden. In dem Verhältnis des Erzählers zu dem Stoff der Erzählung, seiner Inanspruchnahme, seinem Ergriffensein drücken sich die Wandlungen aus, die Werthers Innenleben durchmacht und gleicherweise gilt uns dieses Verhältnis jeweils als das formende Prinzip der epischen Gestaltung. So verwachsen hier in einziger Weise Ausdrucks- und Formwerte und je mehr wir uns dem Schluß nähern, um so mehr entfaltet sich dieser in der Gestaltung des Briefes und hier besonders der Brieferzählung gelegene Ausdruckswert. Der Brief wirkt hier rein als Geste. Voraussetzung seiner Wirkung ist freilich, wie wir zu betonen bereits Gelegenheit hatten, daß die Grundtendenz der Auffassung, die

---

[1] S. 117 Z. 19—28.
[2] S. 116 Z. 19 bis S. 117 Z. 19.
[3] S. 116 Z. 22, S. 117 Z. 15.
[4] S. 118 Z. 17—20, 26, S. 119 Z. 1—6.

gebotenen Aufzeichnungen als Briefe zu lesen, in unverminderter Kraft bestehen bleibt. Je mehr dies der Fall ist, um so intimer wird jede Modifikation der Briefform in ihrem darstellerischen Eigenwert wirksam sein.

Die beiden Briefe vom 5. und 12. September sind hierfür ein gutes Beispiel. Es sind kurze Erzählungen: Erlebnisse mit Lotte. Der erste vom 5. September enthält keine Anrede des Empfängers, überhaupt nichts, was diese Aufzeichnung als Brief ausweist. Im Gegenteil. Der unvermittelte Anfang: „Sie hatte ein Zettelchen . . .“[1]) läßt diese Aufzeichnung, bestünde nicht von vornherein im Leser die Neigung, alles als Brief zu lesen, eher als eine Tagebuchaufzeichnung, als ein schriftliches Selbstgespräch erscheinen und der Leser fühlt es unmittelbar heraus, daß Lottes Bild den Unglücklichen in steter Erregung hält. Es bedarf keiner Worte, dies zu sagen. Viel prägnanter sagt es die Gestaltung der Brieferzählung.

So ist auch die Brieferzählung vom 12. September zu beurteilen. Erst der letze Absatz, eine Reflexion über das Erlebnis, würde dem Ganzen ein briefmäßiges Gepräge verleihen, bestünde nicht überhaupt die allgemeine Tendenz, Briefe zu lesen. Und was enthält im übrigen diese Reflexion? Sie interpretiert schließlich, was die Gestaltung der Briefe — zumal der unvermittelte Beginn — in rein dramatischer Prägnanz bereits ausdrückte.

Der Brief vom 15. September.

Auch dieser Brief nimmt eine Episode des 1. Teiles wieder auf und führt sie auf seine Weise weiter. Er handelt von den im Brief vom 1. Julius S. 42 erwähnten Nußbäumen. Das Verhältnis zwischen Erzähler und Erzähltem ist hier durch den Umstand bezeichnet, daß Werther an der Begebenheit selbst nicht beteiligt, aber über das Geschehen empört ist. Die Erregung haftet also, ähnlich wie bei dem Briefe vom 15. März des 2. Buches S. 101 bis 104, an der Begebenheit als einem Ganzen, nicht an einzelnen Gliedern. Darin ist einer selbständigen dramatischen Entwicklung durch ein Akzentuieren des Erlebnisses von vornherein eine gewisse Grenze gesetzt, hingegen muß die Tatsache selbst stark in den Vordergrund treten und daher das rein epische Interesse an ihr im Leser geweckt werden.

---

[1]) S. 119 Z. 8.

Dies leistet die einleitende Partie:[1]) Sie gibt des Briefschreibers Erregung Ausdruck, ohne ihren Grund anzugeben und weckt zudem durch die Angabe, daß es sich um bereits bekannte Dinge handelt, eine begreifliche Spannung, die Begebenheit und, wenn diese dann[2]) mitgeteilt ist, die näheren Umstände zu erfahren. Ist dergestalt durch Gliederung und Hinweise die epische Grundauffassung auf das beste in die Wege geleitet, so kann nun in alles dies die lebhafteste Äußerung der Erregung des Briefschreibers z. B. S. 122 Z. 4—8, 21 bis 23 und mit ihr auch dieser und jener Briefwert z. B. Z. 7 u. 23 verflochten werden, ohne die epische Grundstruktur zu verletzen. Dabei wird zweimal das Mittel verwandt, durch eine Art von Themasetzung das rein epische Interesse an der Begebenheit anzuregen.[3])

Daß der Schluß wieder dem Erlebnisausdruck dient, ist danach selbstverständlich.

Der Brief vom 26. Oktober.

Dieser Brief enthält eine kurze Erzählung, die Reproduktion eines Gesprächs. Sie soll eigentlich nur den Anlaß geben zu den daran geknüpften Betrachtungen, wie sie selbst auch durch einen allgemeinen Satz derart eingeführt wird, daß sie mehr als Beispiel dafür, wie als ein selbständiges Stück wirkt. Auch ihre Gestaltung begreift sich aus dem gesteigerten Ausdruckswert, den hier gegen Schluß Werthers Briefe bekommen; und der seinerseits wieder das Resultat einer bestimmten Gestaltung ist.

Der Brief vom 21. November und vom 24. November.

Es liegt in der dem Ende zudrängenden Handlung begründet, daß kleine Ereignisse und einzelne Züge des Zusammenseins mit Lotte in ihrer Wirkung auf Werther von geradezu symptomatischer Bedeutung werden. So entfalten eine Reihe von kürzeren Brieferzählungen, die neben dem Ereignis selbst einige Reflexionen enthalten, in der Unmittelbarkeit der Wiedergabe ihren Ausdruckwert. Derart waren die Briefe vom 5. und 12. September. Derart sind auch diese beiden. Mit Absicht sind die Formwerte des Briefes

---

[1]) S. 121 Z. 13—27.

[2]) S. 122 Z. 2.

[3]) S. 122 Z. 7 u. 8 und S. 123 Z. 6.

spärlich. Der vom 21. November enthält gar keinen, der des 24. November zwei gegen Schluß.[1]) Beide beginnen unvermittelt wie Tagebuchnotizen mit der Erzählung. Dieser Anfang begegnet uns freilich schon einmal im I. Buch, im Brief vom 6. Julius. Hier aber fehlt der Ausdruckswert, der ihm in den Briefen vom 21. und 24. November und 5. und 12. September zweifellos zukommt. Der ganze Znsammenhang ist dort ein anderer. Noch fehlt überhaupt dem Brief der charakterisierende Eigenwert, den er am Schluß so vielseitig betätigt, noch ist die innere Entwicklung nicht bis zu dem Grade vorgeschritten, um jede Nuance der Form als Ausdruckswert gestalten zu können. Es geht einem wie mit den Bewegungen eines Menschen; kennt man ihn genau, so kann man seine Bewegungen viel unmittelbarer und prägnanter deuten und beseelen, als die eines Unbekannten. In gleicher Weise sind die im Werther gebotenen Zeichenzusammenhänge nicht gleich zu Beginn soweit durchgebildet, um jede Nuance der Form, so wie es am Schluß möglich ist, in ihrem Ausdruckswert zu realisieren.

Der Brief vom 30. November und vom 1. Dezember.

Diese Briefe enthalten die letzte, zu Werther in innigste Beziehung gesetzte Episode: die Geschichte des wahnsinnigen Schreibers. Sie hat die gleiche Funktion zu erfüllen wie die anderen Episoden und hat für den Zusammenhang des Ganzen auch noch eine besondere Aufgabe zu erfüllen. Wir werden darüber an anderer Stelle zu sprechen haben. Hier muß es genügen, zu wissen, daß beide Funktionen eine eigene Entfaltung der Begebenheit als Situation verlangen. Da es sich um das Zusammentreffen mit einem Wahnsinnigen handelt, dessen geistige Umnachtung erst aus seinen Handlungen und seinen Reden kenntlich wird, so war eine Wiedergabe des Ereignisses am Platze, die das Gespräch möglichst in direkter Rede brachte und überhaupt der Begebenheit alle Freiheit der Entfaltung ließ. Eine Reproduktion in direkter Rede war dabei insoforn erleichert, als das rein episch-sachliche Interessse an ihm und an jeder Wendung der Rede und Antwort haftet: denn Rede und Antwort sind hier Selbstzwecke und nicht Mittel der Darstellung, in ihrem Verlauf entschleiert sich das Geheimnisvolle der Begebenheit. Nachdem also die einleitende

---

[1]) S. 138 Z. 1 u. 6.

Partie[1]) in energischer Kürze die Erzählung vorbereitet, kann diese nun in aller Ausführlichkeit erfolgen. In der Tat füllt sie nun über die Hälfte der Briefe unter Geltendmachung der allgemeinen Erzählerwerte, der Einführung der Rede, den interpretierenden Zwischenbemerkungen[2]) doch ohne einen stark persönlichen Akzent des Briefschreibers. Man bemerkt die Tendenz, dies als Situation für sich wirken zu lassen.

Ihr folgt in dem gleichen Brief eine erregte Äußerung des Briefschreibers.[3]) Sie kann kaum mehr als Brief gelten, denn es fehlt jeder ausdrückliche Hinweis auf den Empfänger und es findet sich dafür manches, was auf eine spontane monologartige Bildung der Rede hinweist.

So hat diese Aufzeichnung im ganzen wenig briefmäßigen Charakter. Einzig die interpretierenden Bemerkungen in der Erzählung können nach dieser Richtung wirksam sein.

Aber was tut das? Die Briefserie neigt sich dem Ende zu. Da alles Vorhergehende als Brief gelesen wurde, wird dies Stück auch als solches gelten. Hier war viel wichtiger, die Begebenheit in ihrem eigensten Leben zu verkörpern; je mehr dies geschieht, um so vernichtender ist die rein dramatische Wucht des nun folgenden Briefes vom 1. Dezember. Es ist, wie wenn auf der Bühne plötzlich unerwartet eine Unglücksbotschaft eintrifft, niemand Worte findet und der harte Druck der Tatsache die Gemüter preßt.

Hier ist ein Beispiel, wie auf Umwegen etwas von dem geleistet wird, was der Briefform an sich mangelt und was ihr in Bezug auf die Eigenart des Darzustellenden doch sehr Not tut: etwas von der Realität und Prägnanz der Bühne. Erst wird, wie auf der Bühne durch eine Verwicklung, so hier durch den Brief vom 30. November, die Situation so vorbereitet, daß die Nachricht nun ihre zerstörende Kraft voll entfalten kann. Eine solche Situation heißt aber deshalb dramatisch, weil die Tatsache, ob sie gleich rein als Tatsache gegeben wird, sich doch einzig und allein in ihrer Bedeutung für das jetzt und hier dargestellte Erleben der handelnden Personen realisiert. Auf der Bühne pflegt derartiges immer dann einzutreffen, wenn es am wenigsten erwartet wird. Nun ist die Wirkung der Tatsache, die wir nur im Geiste der Betroffenen aufnehmen, die denkbar stärkste. In ähnlicher Weise wird hier die

1) S. 133 Z. 17—20.
2) S. 133 Z. 22 f. S. 134 Z. 5, Z. 10—12, 25—26.
3) S. 136 Z. 12 bis S. 138 Z. 11.

Gewalt der Tatsache, die auf jeden Fall ihren Ausdruckswert für den Briefschreiber behält, noch dadurch zu spezifischer Dramatik gesteigert, daß der vorhergehende Brief das Erlebnis selbst in aller wünschenswerten Breite auseinanderlegt, und nun die nackte Tatsache gleichsam als zündender Funke in den bereitgelegten Stoff der Erregung hineinfährt.

Die letzte Brieferzählung vom 4. Dezember ist gleich denen vom 24., 21. November, vom 12., 5. September der Wiedergabe eines kleinen Erlebnisses mit Lotte gewidmet. Dieses selbst und der Brief hat die gleiche symptomatische Bedeutung wie jene Briefe. Er ist ebenso und auf seine Weise spontan. Er enthält Formwerte des Briefes[1], aber gegen Schluß einen monologartigen Zusatz und eine Sprache von sehr momentaner Bildung[2].

Viertes Kapitel.

Die Briefmonologe.

Briefmonologe sind im „Werther" seltener als Brieferzählungen. Das liegt nicht etwa an der mangelnden Gelegenheit zur Äußerung von Erlebnissen. Im Gegenteil. Weil, was wir von Werther lesen, intime Briefe sind, deshalb ist die Äußerung der Erlebnisse des Schreibers ihre natürliche Funktion und es können sich die für die Darstellung des Lebensgehaltes notwendigen Ausdruckswerte der Sprache frei und lebensvoll entfalten, auch ohne die Briefform bis zu dem Extrem des Briefmonologs zu erweitern. Die Grundstruktur der zu betätigenden Auffassung ist ja die dramatische: was erzählt wird muß sich mehr oder weniger als die jetzt und hier geschehende Wiederbelebung von Vergangenem geben, was als ein gegenwärtiges Erleben sich einfach äußern will, findet dazu im intimen Brief von selbst jede nur erwünschte Entfaltung. Eine Brieferzählung war in ihrer individuellen Gestalt als der Ausgleich zweier entgegengesetzter Tendenzen zu begreifen, einer rein epischen auf die Begebenheit und einer auf das Erlebnis gerichteten dramatischen Tendenz, ein Briefmonolog dagegen gilt nur als die extreme Ausbildung des dramatischen Grundprinzips der Auffassung. Er findet sich dementsprechend nur an besonderen Stellen, denn für die im Verlauf des Geschehens auszudrückenden Erlebnisse genügt gemeinhin der intime Brief.

---

[1]) S. 138 Z. 22, S. 139 Z. 1.
[2]) S. 139 Z. 6—10, Z. 20.

Was den Briefmonolog von diesem scheidet, ist nur die mangelnde Beziehung des Gedankenablaufs auf einen Empfänger. Zumeist nun läßt sich, ohne irgendwie den Ausdruckswert der Aufzeichnung zu beschränken, diese Beziehung leicht herstellen. Dies geschieht auf zwiefache Weise.

Es kann einmal im Text selbst durch eine Anrede auf ihn hingewiesen werden, und es kann zum andern die sprachliche Gestaltung der Aufzeichnung in sich die Richtung auf einen Empfänger enthalten, auch ohne daß eine Anrede oder sonst ein einzelnes Element dafür verantwortlich zu machen wäre. Wo sich im Text direkt eine Anrede des Empfängers findet, ist die Geltung der Aufzeichnung als Briefmonolog ohne weiteres ausgeschlossen (selbst wenn die Äußerung so spontan ist, wie die vom 16. Junius 2. Buches), wo sie fehlt muß eine Einzelanalyse darüber Aufschluß geben, ob Brief oder Selbstgespräch und Tagebuchaufzeichnung vorliegt.

Einige Briefe gibt es, die in ihrem Verlauf die nötigen Hinweise auf den Empfänger, zugleich aber Stücke ausgesprochen monologischen Charakters enthalten. Wir haben bereits bei den Brieferzählungen solche Bildungen erwähnt. Aus dem Zusammenhange herausgelöst würden solche Stücke als reine Monologe gelten. Dort wo sie stehen erwächst ihnen gerade aus diesem Kontrast zur Briefform ein eigener Ausdruckswert: es wird für den Briefschreiber bedeutsam, daß er Briefe schreibend monologisiert. In diesem Sinne also sind die monologischen Stücke der Brieferzählungen aufzufassen.[1]) Dazu kommen noch einige Briefe, die Betrachtungen und Stimmungsäußerungen enthalten und stückweise einen monologischen Charakter annehmen. Sie stehen unter den Daten vom 13. Juli, 16. Juli, 30. Juli I. Buches und 16. Junius, 29. Julius, 6. Dezember II. Buches. Bei ihnen findet sich nach einem monologischen Anfang plötzlich die Wendung zum Empfänger. Sie sind, so sehr auch die monologischen Stücke das Briefmäßige verleugnen, als ein Ganzes angesehen doch Briefe ebenso wie die Brieferzählungen.

Als eigentümliche Bildungen sind jene Aufzeichnungen anzusehen, die keine Beziehung auf den Empfänger enthalten. Sie stehen unter dem Datum vom: 19., 26. Julius, 21. August des I. Buches und 8. Februar, 21. August, 3. September, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, 30. Oktober, 3. November, 22. November,

---

[1]) Vgl. Teil V. Kap. 3.

26. November des II. Buches. Man könnte sie als Extreme monologischer Gestaltungen gelten lassen. Sieht man sie aber genauer an, so zeigt sich, daß sie nicht alle in gleichem Maße schlechthin als Monologe gelesen werden. Einige tragen ausgesprochenen Briefcharakter. Drei Momente scheinen diese briefmäßige Auffassung zu befördern. Einmal die allgemein wirksame Vorstellungsdisposition, dann ein bestimmtes Verhältnis des Schreibers zu dem Geschriebenen, schließlich das Vorkommen epischer Elemente.

Dies soll im Folgenden im einzeln erörtert werden.

Man braucht nur die als „Zettelchen" oder „Blättchen" bezeichneten Aufzeichnungen aus dem Herausgeberbericht[1]) gegen diese „Briefmonologe" zu halten, um die Bedeutung der allgemeinen Vorstellungsdisposition zu erkennen. Diese Aufzeichnungen unterscheiden sich eigentlich in nichts von „den Briefen" vom 19. Julius, 3. September II. Buches oder 27. Oktober abends. Würde man die Aufzeichnungen der Brieffolge in den Herausgeberbericht, die des Berichtes in die Brieffolge versetzen, so würden jene als Zettel, diese als „Briefe" oder Brieffragmente gelesen werden. Eine solche Wirkung der Vorstellungsdisposition hat im übrigen nichts Erstaunliches. Ich finde sie wenigstens in der eigenen Erfahrung vielfach bestätigt. So erlebte ich, um einen extremen Fall zu erwähnen, manchmal bei dem Übergang von einer längeren Lektüre gebundener Rede zu ungebundener, daß ich die ersten Worte unwillkürlich in dem Rhythmus der eben gelesenen Verse aufzufassen suchte und erst aus der offenkundigen Unmöglichkeit den Prosarhythmus der Rede bei der Auffassung realisierte. Der Wirkung dieser allgemeinen Disposition unserer Vorstellungsbildung ist es im wesentlichen zuzuschreiben, daß selbst die extrem monologischen Bildungen noch einen unbestimmten Briefcharakter an sich tragen. Diese Tendenz wird nun aber besonders da wirken, wo noch ein anderes Moment der Gestaltung die briefmäßige Auffassung befördert.

Dahin gehört zunächst einmal das Verhältnis des Briefschreibers zu dem Inhalt des Geschriebenen.

Erinnern wir uns zunächst der Eigentümlichkeit der Mitteilung, die drei Momente der Briefform, Schreiber, Inhalt und Empfänger des Briefes auf das deutlichste geschieden in der Auffassung wirksam zu erhalten. Es besteht, wenn eine Aufzeichnung „Mitteilung" ist, zwischen dem Briefschreiber und dem, was in dem Briefe gesagt

---

[1]) 2. A. S. 148.

ist, eine deutlich und unmittelbar herauszufühlende Scheidung. Sie ist, wenn von Vergangenem gesprochen wird, ohne weiteres gegeben und bleibt auch wirksam, wenn statt dessen Schilderung und Betrachtungen den Inhalt des Geschriebenen bilden. Die epische Grundstruktur der Gestaltung bezw. Auffassung ist hier lebendig, d. h. es bleibt das schreibende Ich immer als ein Selbständiges von dem Inhalt geschieden, dieser ist, wie man sagt, mehr oder weniger „objektiv" d. h. von dem jetzt und hier gegebenen Fühlen und Wollen des Sprechenden unabhängig. Eine solche Beziehung kann der Schreibende nun auch seinem eigenen Erleben gegenüber gelten lassen, er behandelt sich und das Seine wie ein Fremdes, nicht zu ihm Gehöriges und man kann, will man Gedankenverlauf und Auffassungsform in solchem Falle kennzeichnen, in prägnantem Gebrauch unserer Redeweise sagen: der Schreiber „äußert" nicht sein Erleben, aber er macht „darüber Mitteilung", oder auch er tut beides, aber der Charakter der Mitteilung überwiegt, es ist aus der Wahl der Worte, dem Aufbau der Rede und aus ihrem Inhalt unmittelbar die Distanz herauszufühlen, die er „sich selbst" und seinem Erleben gegenüber einhält. Und diese Distanz kann nun sehr verschiedene Grade haben, ja es ist das Auszeichnende der Ich-Erzählung als einer Weise epischer Gestaltung, hier die größte Mannigfaltigkeit und eine kontinuierliche Reihe von Übergängen ausprägen zu können zwischen der extremen Sachlichkeit des reinen Berichts und der spontanen Erlebnisäußerung des momentanen Ausrufs. Ein Monolog kann nun ebenso wie eine Ich-Erzählung zwischen dem Sprechenden und dem Gesprochenen verschiedene Distanz, verschiedene Grade der Abhängigkeit, des Sachinhalts, der Rede von dem Jetzt und Hier des Sprechenden wiedergeben. Nur überwiegt, weil das Grundprinzip seiner Bildung das dramatische ist, die Erlebnisäußerung, die sich nun freilich nicht bis zu der Augenblicklichkeit des Ausrufs zuzuspitzen braucht. Es kann der Monologisierende aus der Stimmung des Augenblicks heraus in Bild und Betrachtung, in Gleichnis und Grübelei, in plötzlicher Verdichtung seines Zustandes zu einem kurzen Ausruf sein jetzt und hier Erlebtes zum Ausdruck bringen, dann ist von Mitteilung und Beschreibung in alle dem wenig zu bemerken, alles hat nur Geltung als Gebärde, oder aber er kann — wie es sich gerade schickt — „Selbstbetrachtungen" anstellen und neigt eher dazu, „über sich" als „aus sich heraus" zu monologisieren. Er beschreibt. Er entfernt sich von seinem Zustand, er „verwandelt" — es ist in einem Wort wie

„Selbstbetrachtung“ unmittelbar ausgesprochen — den „Zustand“ in einen „Gegenstand“ seines Denkens, seiner Bewertung und Betrachtung, dann ist er selbst über ihn hinausgekommen und blickt auf ihn wie auf ein „von ihm“ Geschiedenes. Das denkende bewertende „Ich“, welches spricht, und jenes nunmehr objektivierte gegenständliche „Ich“ sind auseinander getreten wie in der Ich-Erzählung das Erzähler-Ich und das in der Erzählung handelnde und erleidende Ich. Diese Entwicklung liegt noch durchaus auf der Bahn monologischer Redegestaltung, aber sie enthält eben in dieser Scheidung des „redenden Ich“ und des „Zustands-Ich“ den Keim einer epischen Entwicklung und läßt, was hier für uns allein wichtig ist, die Annahme zu, daß ein dergestalt sich selbst betrachtender und analysierender Mensch eigentlich „sich mitteilen“ will. Damit wird, was uns eben als „Monolog“ d. h. als Alleingespräch galt, zu einem Brief.

Man mißverstehe uns nicht! Nicht als ob jede monologische Selbstbetrachtung nun auch ebenso gut und ebenso selbstverständlich als Brief gelten könnte — es gibt Monologe, die reine Selbstbetrachtung sind und nichts als Monologe. Aber sicherlich bietet, wenn einmal die Tendenz, Briefe zu lesen, lebendig ist, diese Gestaltung des Monologs zu einer briefmäßigen Auffassung eher Gelegenheit als jene, deren Geltung der reinen Äußerung, d. h. der Geste, der Interjektion gleichkommt, denn sie läßt in keiner Weise Raum für die Beziehung des Gesagten auf einen Dritten.

Überblicke ich die hier wesentlich in Betracht kommenden Aufzeichnungen, so finde ich bei der ästhetischen Aufnahme dieser Stücke gewisse Unterschiede ihrer monologischen Geltung. Eine Gruppe von ihnen fügt sich ohne weiteres einer briefmäßigen Auffassung, eine andere ist so selbständig, daß sogar im Zusammenhang der Briefe ihr monologischer Charakter durchbricht.

Untersucht man nun jene briefmäßigen Stücke, so findet man bei einigen eine Gestaltung, die dem hier angegebenen Prinzip entspricht, und man ist, glaube ich, berechtigt, dieser Bildung den briefmäßigen Charakter zuzuschreiben. Dies ist der Fall bei den Briefen vom 26. Julius I. Buches und 8. Februar, 21. August, 30. Oktober, 3. November und 21. November II. Buches.

Ich nehme den ersten Brief vom 26. Julius[1]) als Beispiel.

---

[1]) 2. A. S. 58.

Er beginnt mit einer Selbstbetrachtung,[1]) reiht dann einige Momente aus dem Verkehr Werthers mit Lotte aneinander[2]) und schließt in einem Gleichnis, das wieder auf den Schreiber Bezug hat. Der Anfang ist ziemlich unvermittelt, er kann als reiner Impuls gelten.[3]) Das Nachfolgende aus dem Verkehr Werthers mit Lotte könnte als die jetzt und hier erwachende Erinnerung des Briefschreibers gelten, wirkt aber hier als eine Art von Erläuterung und Beweis.[4]) Es ist nicht rein monologische Äußerung, die hier eben in Reminiszenzen bestünde, es ist vielmehr, als sollte der allgemeine Satz des Anfangs einem Dritten erläutert werden. Diese Beziehung auf einen Dritten ist nicht unabweisbar. Aber besteht einmal die Tendenz, Briefe zu lesen, so wird fast von selbst jede Möglichkeit zu einer Notwendigkeit ihrer Bildung. Zur Verdeutlichung der eigentümlichen Wirkung dieser Gestaltung sei auf die gegenteilige Anordnung in der Aufzeichnung vom 21. August I. Buches verwiesen. Sie hat, wenn überhaupt bei ihr von Briefcharakter die Rede sein kann, doch nur einen sehr geringen, und verdankt dies wie wir sehen werden gewissen epischen Elementen. Jedenfalls ist ihr Briefcharakter, mit dem der Aufzeichnung des 26. Juli verglichen, weit schwächer. Dies liegt an ihrer durchaus abweichenden Bildung: auch hier Bruchstücke Wertherschen Erlebens und eine allgemeine Betrachtung. Aber diese Erlebnisse erscheinen als jetzt und hier erwachte Erinnerungen. Es geht kein allgemeinerer Satz voraus, dem sie als Erläuterung unterzuordnen wären. Es ist, als ob Werthers Erinnerungen laut werden, ohne daß er es selber merkt. Erst die letzten Worte enthalten das allen Reminiszenzen gemeinsame Gefühlsmoment: „Und ich weine trostlos einer finstern Zukunft entgegen.“ Man setze dieses Stück an den Anfang und man wird dazu neigen, als eine Art von Erläuterung zu lesen, was eben noch als reine Reminiszenz galt. Der allgemein herrschenden Tendenz der Beziehung auf einen Briefempfänger wäre damit die Möglichkeit der Wirkung gegeben.

Die Bedeutung dieser Gestaltung offenbart besonders die Aufzeichnung vom 21. August II. Buches. Der erste Satz enthält in einem Gleichnis, dessen Kürze für die Impulsivität der Äußerung bezeichnend ist, den allgemeinen Obersatz. Er kann ebenso gut als

---

[1]) Z. 1 und 2.
[2]) Z. 2—18.
[3]) Z. 1 und 2.
[4]) Z. 2—18.

reine Äußerung, wie als Selbstbetrachtung gelten; das weitere aber gilt als eine Art von Ausführung und Erläuterung dieser Erkenntnis. Es gälte als Monolog, wenn die Vorstellungsbildung nach dieser Richtung tendierte. Hier scheint es mir ohne besondere Umstände als Brief gelesen zu werden.

Das gleiche Bildungsprinzip ist wirksam in dem Brief vom 21. November. Hier ist der erste Absatz stark monologisch. Doch liest sich das erste Stück[1]) wie ein erregter Ausruf. Das folgende[2]) kann als eine Art von Erläuterung und Ausführung dieses Anfangs zum Zwecke der Mitteilung gelten, wie denn der zweite Absatz des Briefes direkt Erzählung wird, um was anfangs gesagt wird, zu erläutern.

Vielleicht gehört auch die Aufzeichnung vom 30. Oktober II. Buches hierher. Liest man sie so, daß der erste Satz als der eigentliche Impuls gilt, das weitere als die dazu gegebene Erläuterung einer betrachtsameren Stimmung, dann hat er wie die eben besprochenen Aufzeichnungen briefmäßigen Charakter. Liest man das Ganze als die einheitliche Äußerung eines Impulses, dann wirkt es als ein Ausruf und die monologische Geltung ist stärker. Welche von beiden Auffassungen der ästhetisch Genießende bevorzugt, scheint mir hier eine rein persönliche Angelegenheit. Vielleicht auch, daß es bei ein und demselben Leser zu verschiedenen Zeiten verschieden ist. Es gibt übrigens, wie mir scheint, ein Mittel, beide Auffassungen unmittelbar zu unterscheiden. Die Besprechung der extrem-monologischen Formen wird Gelegenheit geben, das zu verdeutlichen. Wie sehr aber Selbstbetrachtungen an sich der briefmäßigen Auffassung entgegenkommen, zeigt der Brief vom 3. November II. Buches und — bis zu einem gewissen Grade auch der Brief vom 8. Februar. In beiden verrät die Gedankenfolge unmittelbar, daß jene ideale Scheidung zwischen dem Schreiber, dem Betrachter einerseits und dem Geschriebenen — fast Beschriebenen — dem Zustand andrerseits Geltung hat. Sie können kaum als Monologe in Anspruch genommen werden und würden, wenn in ihnen ein Hinweis auf den Empfänger gegeben wäre, zu den Briefen vom 10. Julius, 3. September I. Buches und 10. Oktober II. Buches zählen, die starke und reine Äußerungen sind, aber durch die Anrede des Empfängers unzweifelhaft als Briefe gelesen werden.

---

[1]) Z. 10—14.
[2]) Z. 15—19.

Neben dem Verhältnis des Schreibers zu der Aufzeichnung wirkt für eine Betonung des Briefcharakters das Enthaltensein „epischer Elemente“ in den Aufzeichnungen. Wird die Reminiszenz des Schreibers zu einem Verweilen an dem betreffenden sachlichen Inhalt, so wird aus ihr eine Schilderung und mit ihr verknüpft sich leicht und ungezwungen der Briefcharakter. Auch dieses Moment ist in dem Brief vom 26. Julius[1]) wirksam. Was hier als weitere Ausführung zu dem Obersatz gegeben wird, kann auch als Ansatz zu Erzählungen gelten und wird so für die Auffassung zur Mitteilung. Dies wird noch deutlicher in der Aufzeichnung vom 8. Februar.[2]) Auch die vom 21. August ersten Buches — sonst ein direktes Gegenstück zu dem Brief vom 26. Julius — zeigt in der Aneinanderreihung der Reminiszenzen einen Ansatz zu Schilderung und Erzählung. Es ist freilich hier der Briefcharakter schwach und wer ihn überhaupt leugnet und diese Aufzeichnung unter die reinen Monologe zählt, ist auch im Recht, wie es denn bei all diesen Gruppierungen nicht darauf ankommt, die Aufzeichnungen in verschiedenen Rubriken glatt unterzubringen, sondern etwaige Verschiedenheiten der Auffassung zu erklären. Vergleicht man also den Brief vom 21. August mit dem vom 26. Julius, so fällt einem die stärkere monologische Geltung auf und wir glauben dies dem Verhältnis des Schreibers zu dem Geschriebenen zur Last legen zu dürfen. Hält man aber die Aufzeichnung vom 21. August mit dem reinen Monolog vom 3. September oder 27. Oktober zusammen, so scheint ihr doch etwas Briefmäßiges anzuhaften und wollen wir dies erklären, so weisen wir auf die möglichen Ansätze von Erzählung und Schilderung hin, die sie bietet. Daß an sich diese Ansätze eine briefmäßige Auffassung begünstigen, wird ja nicht gut in Zweifel zu ziehen sein. Die Aufzeichnungen vom 5. September, 12. September, 21. November enthalten keine Beziehung auf den Empfänger, gelten aber wegen der in ihnen gegebenen Erzählung ohne weiteres als Brieferzählungen. In den oben angeführten Aufzeichnungen gelangen die epischen Elemente nicht bis zur Ausbildung erzählungsmäßiger Zusammenhänge, das Tatsächliche löst sich eher in Reminiszenzen auf und je mehr dies der Fall ist, um so eher wird bei dem Mangel sonstiger Hinweise auf einen Empfänger der Monologcharakter durchbrechen. Ihm wirkt dann nur die

---

[1]) W. A. S. 58.
[2]) W. A. S. 98.

allgemeine Disposition der Vorstellungsbildung entgegen. Welches da nun im Einzelfall das Resultat sein mag, das Mehr oder Minder monologischer Geltung einer Aufzeichnung ist Sache rein persönlicher Auffassung.

Als reine Monologe, die gegebenenfalls ihren ev. Briefwert nur dem Zusammenhang der Briefe überhaupt verdanken, müssen uns die Aufzeichnungen vom 19. Julius, vielleicht auch vom 21. August ersten Buches vom 3. September, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, vom 22. November und 26. November gelten und vielleicht auch vom 30. Oktober. Sie sind samt und sonders kurz und, je kürzer um so reiner natürlich der monologische Charakter; denn um so mehr kann die Aufzeichnung als Ausruf und Geste gelten. Immerhin aber bestehen auch hier noch Unterschiede. Wir bringen sie zur Sprache, weil sich die Verschiedenheit der Auffassung hier unmittelbar in einer Verschiedenheit der Reproduktion des Gelesenen erfassen läßt und damit ein Einblick in die Subtilität und Verfeinerung des Mechanismus von Gestaltung und Auffassung, von Text und Vortrag gewonnen wird.

Die Aufzeichnungen vom 19., 27. Oktober, 22. und 26. November zeigen, je nachdem sie gelesen werden, den Monolog-Charakter deutlicher oder weniger bestimmt. Man lese diese Stücke sinngemäß, aber ohne starke Pointierung dem Rhythmus der Wortreihe folgend und achte darauf, ob man jede der Aufzeichnungen als ein melodisches Ganze liest oder ob man an irgend einer Stelle sozusagen abbricht und von neuem beginnt.

Die Aufzeichnung vom 19. Oktober kann man beispielsweise so lesen, daß nach dem zweiten Ausrufezeichen[1]) eine kleine Pause eintritt und — bei norddeutscher Sprachmelodie[2]) — der neue Satz: „Ich denke oft . . .“ in einer tieferen Stimmlage einsetzt als der erste Satz. Desgleichen ist in der Aufzeichnung vom 27. Oktober eine solche Zerlegung der melodischen Einheit nach dem ersten Satz also S. 127 Z. 1 oder in der vom 22. November bei Zeile 7 oder in der vom 26. November Z. 12 möglich. Geschieht diese Zerlegung, so kann das zweite Stück als ein selbständigeres Glied

---

[1]) Z. 10.

[2]) Wie Sievers zuerst beobachtet hat, liegen die melodischen Akzente der gewöhnlichen norddeutschen und süddeutschen Sprechweise gerade entgegengesetzt, so daß die Stimme hier ansteigt, wo sie dort fällt und umgekehrt.

für sich wirken, als eine Art Bemerkung, die nicht mehr von dem gleichen Impuls getragen ist, wie der erste Satz, als neuer Einsatz eines Impulses. Besonders in der Aufzeichnung vom 22. November wird, weil es sich hier auch im Inhalt der Worte ausprägt, deutlich, daß der zweite Teil fast eine Betrachtung „über" und nicht mehr reiner Ausdruck des Zustandes ist. Es ist wenigstens ein von Schauspielern und von jedem im Vortrag etwas Geübten oft angewandtes Mittel, zwei Stücke von einander zu sondern und das zweite als Ausfluß eines neuen seelischen Impulses gelten zu lassen, daß man es in einer andern Stimmlage beginnt. Während beispielsweise ein alles überflutender Zorn von einem Schauspieler nicht wirksamer ausgedrückt werden kann, als durch eine ständig steigende Stimme, die Satz um Satz immer schneller, immer lauter und in immer höherer Tonlage spricht, so daß die Stimme treppenförmig ansteigt, wird die plötzliche Beruhigung durch ein Sinken der Stimme ausgedrückt. Man redet tiefer, leiser, langsamer.

Es ist, wie gesagt, nicht unabweisbar, diese Aufzeichnungen so zu lesen — ja es kann sehr wohl sein, daß jemand alle drei Aufzeichnungen als melodische Einheiten ohne Pause und ohne Umlegung der Stimme liest. Geschieht aber die Zerlegung, so scheint sie ein Symptom dafür, daß der zweite Teil nicht mehr als reine Exklamation erfaßt wird, sondern als Ansatz zu einer Selbstbetrachtung. Und soweit nun diese Aufzeichnungen so gelesen werden, bieten sie die Möglichkeit, eine Beziehung zu dem Empfänger zu knüpfen, denn auch hier bahnt sich nun die ideelle Scheidung an zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten. Der Impuls hat ausgewirkt, was nun folgt, kann — muß aber nicht — auch als Gegenstand des Denkens und Wertens gelten.

Eine solche Deutung scheinen die Aufzeichnungen vom 19. Julius, 3. September und vom 27. Oktober Abends auszuschließen. Sie sind reine Interjektion, Monologe extremster Bildung gleich den Aufzeichnungen des Herausgeberberichts. Sie sind, wie Hebbel einmal sagt: „laute Atemzüge der Seele".[1])

Fünftes Kapitel.

Die lyrischen Briefe.

Die lyrischen Briefe sollen wie alle anderen Aufzeichnungen ihren Verfasser charakterisieren. Werthers Persönlichkeit spricht

[1]) Hebbel, Tagebücher Band 4 Nr. 5907.

gerade in der lyrischen Äußerung stark und unmittelbar: Die Handlung im „Werther“ braucht einen solchen Charakter und dieser, um lebendig zu werden, braucht lyrische Stimmung d. h. auf poetische Gestaltung und Auffassungsformen angewandt, ein zeitweises Sichverlieren im reinen Zustand. So haben die lyrischen Briefe als solche für das Ganze der Persönlichkeit Werthers bestimmte Werte. Andrerseits aber entfaltet sich das spezifische lyrische Wesen dieser Briefe nur unter Verdrängung der Beziehung der Aufzeichnung zu dem bestimmten Menschen. Die Worte und Bilder, die Schilderungen und Betrachtungen sind lyrisch nur insoweit, als sie in sich selbst leben und erst diese ihre Eigenentfaltung kann jene charakterisierende Funktion übernehmen, die den lyrischen Briefen ebenso wie allen anderen zukommt. Man wird also bei der Analyse der wenigen in Betracht kommenden Stücke vor allem im Auge behalten, inwieweit eine selbständige lyrische Entfaltung Platz greift und wodurch jeweils dieses in gewissem Sinne in sich selbst ruhende und wirkende Ganze in die allgemeine dramatische Funktion übergeführt wird. Wir haben in der Untersuchung über die Anfänge der Vorstellungsbildung von dem Briefschreiber[1]) gelegentlich der Analyse des Briefes vom 10. Mai I. Buches dieses Problem gestreift und müssen dies nun an der Hand der vorliegenden Briefe vom 10. Mai, 18. August, 30. August, 12. Oktober weiter ausführen.

Ehe wir auf die einzelnen Briefe eingehen, sei ein Gemeinsames aller Briefe erwähnt. Sie haben mit Ausnahme des Briefes vom 12. Oktober, aber mit Einschluß des dem Herausgeberbericht angehörenden lyrischen Briefes vom 12. Dezember[2]) alle ein und dasselbe Thema: die Landschaft, in der Werther diese Zeit über lebt, das „liebe Thal“, wie er es einmal im Brief vom 10. Mai[3]) nennt. Dieses nun ist zunächst ein Charakteristikum Werthers: es ist bezeichnend, daß Werther so in der Landschaft lebt. Als solches interessiert es uns aber nicht in diesem Zusammenhang. Es hat noch eine andere aus der Eigentümlichkeit des Briefes als Darstellungsform resultierende Bedeutung, die späterhin im Zusammenhang gewürdigt, hier aber bereits kurz erwähnt werden soll.

Der Darstellungsform des Briefes fehlt einerseits die eigentümliche Realität der Bühne, andrerseits die interpretierende Nachhilfe

1) S. 138f.
2) W. A. S. 151.
3) S. 8 Z. 3.

und Ergänzung des Erzählers, alles ist sozusagen auf eine Karte gesetzt: den Briefschreiber. Er muß sich in den Äußerungen nicht nur sich selbst geben, er muß sich selbst sein Milieu, seinen Hintergrund schaffen. Und nach der ganzen Anlage des Helden ist es nicht gleichgültig, in welcher Natur er lebt. Der Leser muß hiervon ein Bild bekommen, denn eine Natur wie Werther braucht den Hintergrund einer Landschaft und zwar einen bestimmten; so wie Moses den Berg Sinai, Johannes der Täufer die Wüste und Nietzsches Zarathustra das Hochgebirge. Was war natürlicher als den in Werther schlummernden Stimmungen diese Wendung zu der ihn umgebenden Natur zu geben? So begreift es sich, warum diese Briefe Naturlyrik geben und doch ihren innigen Zusammenhang zu der erlebenden Persönlichkeit zu wahren wissen. Ja man könnte hier noch weitergehend und vorgreifend andeuten, was in anderem Zusammenhang noch eingehender zur Sprache kommt: die lyrischen Briefe zeigen uns diese Natur in dem friedlich-traulichen Beieinander von Berg und Tal, Getier und Waldung, wie es die offene Gemütsart des Briefschreibers erst heiter empfängt,[1]) dann als ein fernes entweichendes Glück ersehnt,[2]) ja ihre örtliche Begrenzung überschwärmend[3]) fast mehr erträumt als wirklich erschaut. Dann mit zunehmender seelischer Verwicklung und Vereinsamung wird uns diese Natur bei Nacht gezeigt[4]) in der geheimnisvollen Einsamkeit des Mondlichtes, schließlich als Werther der Selbstvernichtung nahe ist, in der schaurigen Pracht einer Überschwemmung![5]) So wird die Landschaft in den verschiedenen Naturstimmungen zu einem großen Symbol der seelischen Entwicklung.

Zu den Briefen selbst ist nicht viel zu bemerken. Der Brief vom 18. August scheint uns in der lyrischen Entwicklung am weitesten fortgeschritten. Auf eine kurze allgemeine Betrachtung[6]) folgt zwar eine Selbstbetrachtung ausgesprochen dramatischen Ausdruckswertes,[7]) aber sie erweitert sich alsbald in der Schilderung der ihn umgebenden Natur zu einem großen bilderreichen und in weiter rhythmischer Spannung sich auslebenden lyrischen Stimmungsäußerung. Man

---

[1]) Brief vom 10. Mai.
[2]) Brief vom 18. August.
[3]) Brief vom 18. August S. 74 Z. 18 ff., S. 75 Z. 1 ff..
[4]) Brief vom 30. August S. 80.
[5]) Brief vom 12. Dezember S. 151.
[6]) S. 73 Z. 14—16.
[7]) Z. 17—22.

bemerke nur die in wundervoller Steigerung sich wiederholenden Sätze mit „Wenn“, bis erst auf S. 74 Z. 14 der persönliche Nachsatz: „wie faßte ich das alles in mein warmes Herz....“ folgt, um alsbald wieder zur Naturschilderung zurückzukehren,[1]) dann wieder in kurzen Ausrufen eine Selbstbetrachtung einzuflechten und dann abermals den Kreis seiner Stimmungsäußerung zu erweitern. Hier liegt meines Erachtens der Höhepunkt der lyrischen Entfaltung. Nun wird dies zu einem Erlebnis, zu einem Glück entschwundener Tage[2]) und eine halb als Ausruf, halb als Anrede wirkende Apostrophierung des Briefempfängers[3]) leitet die ganze Fülle des lyrischen Erlebens in die Bahnen brieflicher Betrachtung und gibt ihr so ihren dramatischen Wert. Bemerkenswert aber ist für die Gewalt des angeregten lyrischen Vorstellungsverlaufs, daß die Wendung des Gedankengangs an den Empfänger des Briefes[4]) — für mich wenigstens — keine unmittelbare Prägnanz besitzt. Sie trägt einen allgemein rhetorischen Charakter, nicht den spezifischen der Briefanrede. Und ist nicht das Übergehen des „Du“ in ein allgemeineres „Ihr“, wie es S. 76 Z. 7f. zeigt, in dieser Hinsicht bezeichnend? So wird die lyrische Entwicklung, die Mittelpartie, von einer das erlebende „Ich“ des Briefschreibers äußernden Partie umrahmt. Daß diese nur in einer kurzen Einführung[5]) besteht, dagegen in einer weiter ausgedehnten Schlußpartie,[6]) ist einleuchtend: wäre zu Beginn des Briefes durch stärkere dramatische Werte die Beziehung aller Aufzeichnungen auf den Briefschreiber in den Vordergrund gerückt worden, so hätten sich schwerlich die lyrischen Elemente so frei und bedeutend entfalten können. Die Bilderpracht und die melodischen Werte wären nicht so zur Geltung gekommen, als es nun geschieht.

Dies zeigt der Vergleich dieses Briefes mit dem vom 10. Mai. Auch hier eingangs eine Selbstbetrachtung,[7]) aber sie ist weiter ausgedehnt und trägt Mitteilungscharakter. Es ist ein „Erzählen von sich“. Auch enthält sie eine Anrede des Empfängers.[8]) Dann erst

---

[1]) Z. 18—28.
[2]) S. 75 Z. 5—14.
[3]) S. 75 Z. 14.
[4]) S. 75 Z. 23 und 28, S. 76 Z. 1.
[5]) S. 73 Z. 14—22.
[6]) S. 75 Z. 14 bis S. 76 Z. 15.
[7]) S. 7 Z. 20, S. 8 Z. 3.
[8]) S. 7 Z. 26.

beginnt die lyrische Entwicklung, in ihrem Verlauf der des Briefes vom 18. August nicht unähnlich. Auch hier die Stimmung in eine Reihe von Bildern aus der Natur gefaßt und durch die Folge der hypothetischen Vordersätze in prächtig ansteigender Bewegung zusammengeschlossen. Auch hier eine Anrede des Empfängers, die auch als Ausruf gelten kann,[1]) gegen Schluß die stärkere Betonung des Erlebnisses, bis schließlich die letzte Zeile die dramatische Funktion deutlich und scharf pointiert. Will man die Gestaltung dieser beiden Briefe in ihrer lyrischen Eigentümlichkeit voll bewerten, so braucht man sie nur mit der Schilderung der Landschaft im Brief vom 21. Junius[2]) zu vergleichen. Hier wird Berg, Tal und und Wald als Ziel seiner Sehnsucht zum Erlebnis, aber es bleibt durchaus in der Sphäre dieses persönlichen Ausdrucks.

In dem Brief vom 30. August ist die rein dramatische Erlebnisäußerung des Briefes so überwiegend,[3]) daß die gegen Schluß[4]) einsetzende lyrische Entwicklung entfernt nicht jene Höhe erreichen kann, wie in den Briefen vom 10. Mai und 18. August. Auch hier ist übrigens die gleiche Gestaltung: Ausdehnung der hypothetischen Vordersätze mit den Stimmungsbildern aus der Natur, dann im Nachsatz sein persönliches Verhältnis.

Dies ist bis zum Extrem ausgebildet in dem Brief vom 12. Oktober. Er handelt nicht von der Landschaft. Er spricht von Ossian. Die Gestaltung ist in den Grundzügen die gleiche wie in den Briefen vom 10. Mai, 18. August: ein persönlicher Anfang, eine Mitteilung,[5]) dann in freiester Entwicklung Bilder aus dem Ossian;[6]) schließlich mit einem Ausruf: O Freund! die persönliche Beziehung dieser lyrisch ausgestalteten Welt zu ihm, dem Schreibenden.

In der Brieffolge finden sich natürlich auch sonst noch kleine lyrische Stücke, doch zeigen sie nur geringe Ansätze eigener Entwicklung und sind in Äußerung, Schilderung und Betrachtung verwoben. So beispielsweise im Brief vom 3. November[7]) und im Brief vom 15. November.[8])

---

[1]) S. 8 Z. 16, 23.
[2]) S. 38 Z. 25, S. 39 Z. 6.
[3]) S. 79 Z. 6, S. 80 Z. 5.
[4]) S. 80 Z. 6—12.
[5]) S. 124 Z. 1 und 2.
[6]) S. 124 Z. 3—125, 3.
[7]) S. 128 Z. 18—28.
[8]) S. 130 Z. 25f.

Selbständiger ist das lyrische Stück in dem Brief vom 12. Dezember des Herausgeberberichts.[1]) Es knüpft wieder an die Landschaft an. Es schildert die „nächtliche Szene dieser menschenfeindlichen Jahreszeit" und, bezeichnend für die vom Erlebenden vollzogene lyrische Verselbständigung der Stimmung, wird die Schilderung mit der allgemeinen Wendung: „ein fürchterliches Schauspiel . . . ." eingeführt.[2]) Auch hier wird Bild an Bild und dann erst die persönliche Beziehung[3]) gegeben, nachdem sie bereits der Anfang ausführlicher als in den Briefen vom 10. Mai und 18. August betont hatte. Indessen verharrt hier das Ganze mehr in der Sphäre leidenschaftlicher Erzählung als daß es sich, wie in den oben besprochenen Briefen, lyrisch entfalte.

Welcher Formwert den lyrischen Elementen des Werthers in ihrer Gesamtheit für Aufbau und Gliederung des Ganzen zukommt, wird in weiterer Ausführung der einleitend gegebenen Andeutungen im folgendem zur Sprache kommen.

Sechstes Kapitel.

Die dramatische Grundstruktur des „Werther".

Welche Bedeutung für die Analyse des geschaffenen Kunstwerks eine Orientierung der gebotenen Zusammenhänge an der zu betätigenden Auffassung hat, zeigt eine Betrachtung der Handlung und Komposition des Werther in Beziehung zur Briefform und der ihr gemäßen Auffassung. Die hier vorliegenden Probleme der Darstellung wurden in ihren Grundzügen bereits entwickelt.[4]) Wird der Werther, wie dies beispielsweise in der im übrigen vortrefflichen Untersuchung von Riemann über „Goethes Romantechnik" geschieht, mit dem „Wilhelm Meister", den „Wahlverwandtschaften" und Goethes übriger epischer Produktion zusammengestellt und untersucht, so läßt sich wohl festsetzen und klarlegen, daß der Werther „von allen Romanen Goethes" die „einfachste Gliederung" habe, daß er in „drei Teile zerfalle", daß „der erste bis zur

[1]) S. 226.
[2]) S. 151.
[3]) S. 151 Z. 5f.
[4]) S. 151 Z. 14f.

Ankunft Alberts reiche und die Entwicklung der Liebe Werthers zu Lotte umfasse", der zweite „Werthers Abschied gebe, seine Flucht ins tätige Leben und seine Rückkehr", der letzte, „in der Ossian in Werthers Herzen den Homer verdrängt habe", „das allmähliche Reifen des Entschlusses durch Selbstmord zu enden", es läßt sich auch behaupten, daß Alberts Ankunft und Werthers Rückkehr wichtigere „Wendepunkte" darstellen, als sein Abschied im Brief vom 10. September, und es läßt sich schließlich zwischen „idyllischen" und „tragischen" Episoden scheiden — aber was ist hier mit dieser Erkenntnis gewonnen, wenn die Grundtatsache nicht erkannt ist, daß der „Werther" kein Roman ist, weil er keine Erzählung ist, auch kein Ich-Roman, weil, obgleich Werther allein zu uns spricht, er als der „Erleber", nicht als der „Erzähler" seiner Geschichte zu gelten hat. Man nennt den „Werther" einen Briefroman. Aber dies ist eine am Äußersten haftende Charakteristik, bestenfalls eine Etikette, unfähig, den Bau dieses künstlerischen Organismus zu erfassen. Und doch sollte dieser, will man über die künstlerische Eigenart eines Dichters handeln, in seinen Grundzügen wohl erkannt sein!

Es ist also richtig: der „Werther" hat eine sehr einfache Handlung, eine sehr übersichtliche Gliederung. Es ist aber falsch, diese mit dem komplizierten Gefüge des „Wilhelm Meister" oder der Wahlverwandtschaften" zu vergleichen, als handle es sich um verschiedene Variationen des einen Typus, nämlich der Handlung eines Romans. Die Einfachheit und Übersichtlichkeit des „Werther" ist eine spezifisch andere, als die einer Romanhandlung. Man wird sie nur aus der besonderen Eigentümlichkeit seiner Darstellungsform verstehen.

Da intime Briefe nicht Ich-Erzählungen sind im epischen Sinn dieses Wortes, sondern Äußerung von Erlebnissen, so muß die Handlung des Werther im wesentlichen durch das Erleben des Briefschreibers hindurchgehen. Ihre Entwicklungen werden zu Wandlungen seines Erlebens. Gewiß enthält dieses einen rein sachlichen Kern, der sich auch als reine „Begebenheit" gestalten ließe. Dann wäre die Briefform, würde sie beibehalten, ein zufälliges, durchaus unsachliches und im Grunde entbehrliches Gewand eines Ich-Romans, nicht aber die Darstellungsform eines in dieser Ich-Erzählung gegebenen spezifischen Gehaltes. Die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts kennt eine Unzahl solcher „Briefromane" aus England, Frankreich und Deutschland — Werke, über

deren literarische Eigenwerte durch diese Charakteristik weiter nichts entschieden sein soll, die nur als Formen der Darstellung trotz der äußeren (formalen) Ähnlichkeit nichts gemein haben mit Goethes „Werther". Denn von einer solchen, rein ornamentalen Verwendung der Briefform kann hier keine Rede sein: alles drängt dazu, in den Aufzeichnungen wirkliche Briefe zu sehen. Demnach kann die Handlung des Werther nicht episch gesehen sein, sondern so, wie es ist, wenn die gebotenen Redezusammenhänge in erster Linie als Äußerungen eines bestimmten Individuums erfaßt werden — also dramatisch.

Wie mannigfaltig der Kranz von Ereignissen, Begebenheiten und Episoden geflochten sein mag, der uns geboten wird: alles weist uns in die gleiche Richtung und gilt zunächst als Bereicherung und Erweiterung von Werthers Innenleben. In der Tat sind denn auch die eingeflochtenen Episoden voll geheimer Beziehungen zu Werther. Das in ihnen behandelte Menschenschicksal nimmt schließlich die gleiche traurige Wendung wie Werthers eigenes Erleben und so laufen die im ersten Buch verschiedentlich angesponnenen Fäden schließlich in den einen Punkt der tragischen Erfüllung zusammen. In allen wirkt — und dies ist der diametrale Gegensatz zu aller epischen Breite und Betrachtsamkeit der Episoden eines Romans — eine geheime zentripetale Kraft nicht anders, als sie jede Tragödie durchbebt.

Wo aber für den Fortschritt der Handlung ein Ereignis in die Verflechtungen von Werthers Erlebnissen eingreift, da wird dies genau wie bei einem Drama vor allem in der Beziehung zu seinem Erleben realisiert. Es ist sehr bezeichnend, wie die beiden Momente, die als das Eingreifen des äußeren Lebens gelten können, mit äußerster Prägnanz gerade in der Wirkung auf den Briefschreiber eingeführt werden: Alberts Rückkehr und die Kränkung bei dem Gesandten. Dort heißt es: „Albert ist angekommen und ich werde gehen" und hier: „Ich habe einen Verdruß gehabt, der mich von hier wegtreiben wird". Die Handlung wird wie mit einem Ruck vorwärts geschoben. So wird auch häufig in einem Drama eine wichtige Wendung der der Handlung durch Botenbericht als Ereignis kurz pointiert, um dann, was als Erlebnis des Helden für das dramatische Gefüge des Ganzen vor allem in Betracht kommt, gesondert und ausführlich zu entwickeln. Auch im Werther findet sich keine Vorbereitung der Ankunft Alberts: eines Tages ist er da, nun wirkt er, d. h. nun ist er ein Faktor im Erleben des Briefschreibers.

Diese zentrale Anordnung des Stoffes — das Charakteristikum dramatischer Gestaltung — schafft jenes Verhältnis zwischen Charakter und Handlung, welches seinem innersten Wesen nach unepisch ist: die Handlung erscheint nur als Manifestation des Charaktars, von ihm empfängt sie Gestalt und Licht und Schatten. Das „eigentlich Gegebene“ ist nicht die Handlung, sondern der Charakter. Aus diesem verborgenen Quell strömt jene hervor, bald in mildem Flusse, bald in eiligen Wirbeln, wie es der Quell eben spendet, nicht aber nach einer dem Epischen so wesentlichen Eigengesetzlichkeit stetigen Fließens.

Und auch Werthers Charakter ist durchaus dramatisch gesehen. Der Roman führt seinen Helden durch viele Lebensjahre, das Drama durch eine Leidenschaft. Was vorher war, interessiert nicht, es sei denn, daß es für die Leidenschaft noch eine Gegenwart besitze. So beziehungslos, wie Werther, ist keine Romanfigur, aber mehr oder weniger jeder dramatische Held. Das Milieu des Romanhelden ist ein nach Zeit und Ort Bestimmtes, man erfährt von seiner Vergangenheit, von seiner täglichen Umgebung, der dramatische Held interessiert sozusagen als individuelle Inkarnation einer Leidenschaft, er ist, wie GOETHE an SCHILLER schreibt[1]) der „nach innen geführte Mensch“. Das Milieu wirkt in gleicher Richtung, es ist der Resonanzboden seiner Leidenschaft. Wie sehr die Landschaftsschilderung im Werther diese Funktion erfüllt, hat die Analyse der lyrischen Briefe erwiesen.[2]) Wie sehr Werther als der jetzt und hier Erlebende in Betracht kommt, zeigt sich nirgends besser, als da, wo etwas von seiner Vergangenheit berichtet wird. Der Anfang mit seiner Reminiszenz an das Verhältnis zu Leonore und ihrer Schwester hat keinerlei biographischen Wert: es liest sich, wie RIEMANN gut bemerkt, als „ein leises Präludium“ seiner Leidenschaft zu Lotte. Und ebenso fehlt dem Brief des 9. Mai, wo Werther die Rückkehr in seinen Geburtsort schildert, eigentlich biographische Bedeutung. Es ist, wie die Einzelanalyse des Briefes nachweist, ein Erwachen von Reminiszenzen, nicht ein Schildern von Vergangenem. Man versuche, sich eine Erzählung auszudenken mit dem dürftigen biographischen Detail des Werther und man merkt alsbald, wie klapperdürr und frierend eine Gestalt dastehen würde,

---

[1]) Brief vom 28. Dezember Beilage.
[2]) Siehe S. 193f.

welcher durch das Erzähltsein die Gunst und Fülle des Augenblicks genommen würde, die ein jetzt und hier geäußertes Erlebnis auf alle Fälle besitzt.

So ist Werther in der Anlage eine durchaus dramatische Figur und wenn auch sein Ende erzählt ist, so zeigt doch die Analyse des Herausgeberberichts zur Genüge, daß auch hier nach Möglichkeit eine dramatische Vorstellungsbildung gefördert wird.[1]) Es trifft zu, was O. Ludwig über die Gestalten Shakespeares so fein bemerkt: „der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter . . .“.[2])

Und wie Handlung und Charakter in ihrer Grundstruktur dramatisch sind, so ist es auch ihr Aufbau. Mag man mit Riemann auch der Meinung sein, daß Alberts Ankunft und Werthers Rückkehr als die Hauptwendepunkte der Handlung zu betrachten sind — die Teilung des Ganzen in zwei Bücher und die Verlegung dieses Einschnitts nach der Abschiedsszene in Lottes Garten trägt nicht bloß, wie Riemann zu meinen scheint, den äußeren Umfangsverhältnissen Rechnung, sondern gründet in der dramatischen Grundstruktur des Aufbaus. Es läßt sich der Aufbau des „Werther“ ohne Künstelei als ein Trauerspiel in fünf „Akten“ beschreiben, man muß nur sein Augenmerk auf das richten, was wirklich die Handlung im Werther ist, auf die Entwicklung einer Leidenschaft. Das Ganze gliedert sich folgendermaßen; ich spreche von „Akten“, um die Analogie mit dem Drama schärfer herauszuheben:

Der erste Akt enthält die Exposition. Wir werden mit dem Helden und seiner inneren Welt bekannt und erfahren das Nötige über seine Umgebung und seine Lebensbedingungen: Briefe vom 4. Mai 1771 bis 16. Junius.

Der zweite Akt gibt sein erstes Zusammentreffen mit Lotte und zeigt das sichere unbekümmerte Wachsen einer Liebe zu ihr. Er enthält gegen Ende den ersten reinen Briefmonolog[3] und gleichsam als Abschluß und Betätigung einen kleinen Brief an Lotte: Briefe vom 16. Junius bis 26. Julius.

Der dritte Akt setzt kräftig und entschieden ein mit der Meldung von Alberts Ankunft. Dieser erste Satz gibt das Leitmotiv

---

[1]) Vgl. S. 223.
[2]) Shakespeare-Studien Werke (VI, S. 23 Leipzig, Max Hesse).
[3]) Brief vom 19. Julius.

des ganzen folgenden Teils. Wird Werther gehen, wird er bleiben? Seine Leidenschaft ist hier noch durchaus lebenbejahend, sie trägt den Helden empor und hebt ihn zu der Höhe der Abschiedszene: Briefe vom 26. Julius bis 10. September.

Soweit haben wir eine unaufhaltsame Steigerung seines Erlebens. Wir wissen nun: entweder kehrt Werther nicht mehr zurück, er überwindet und die Dichtung ist aus, oder er kehrt zurück und es beginnt die Tragödie. So feiert die Leidenschaft als lebenbejahende Kraft hier ihr schönstes Fest. Die Höhe ist erklommen, es folgt der Absturz.

Der vierte Akt behandelt Werthers Erlebnisse bei dem Gesandten. Er hat im wesentlichen retardierende Funktion. Es ist der letzte Rettungsversuch. Er mißlingt: Briefe vom 20. Oktober 1771 bis 16. Junius.

Es beginnt der fünfte Akt. Das Unheil sucht seine Bahn. Will man hier scheiden, so enthalten die Briefe vom 18. Junius bis 6. Dezember die Vorbereitung, der Herausgeberbericht die Katastrophe.

Ergibt sich diese Gliederung nicht ganz natürlich? Und vergewaltigt ihre grandiose Einfachheit irgend ein Detail? Die Teilung in zwei Bücher trägt ersichtlich nur diesem dramatischen Aufbau Rechnung. Sie geschieht da, wo — um Ausdrücke aus der Technik des Dramas zu verwenden — der ansteigende Ast der Handlung seine höchste Höhe erreicht und der absteigende einzusetzen hat.

Der dramatische Grundcharakter dieser Dichtung ist nunmehr, denke ich, nachgewiesen. Die Einzelgestaltung der Briefe ist nur bei Voraussetzung dieser dramatischen Grundtendenz zu verstehen. Ein Ähnliches gilt von der eigentümlichen Ausbildung des Herausgeberberichts. Die Anlage der Handlung, der Charaktere und ihrer gegenseitigen Beziehungen, die Geltung der Episoden und die Gliederung des Ganzen reden gleichfalls deutlich der Annahme dieser dramatischen Grundstruktur das Wort. Und sprechen nicht im übrigen die Zeugnisse des Dichters über die Art seiner Produktion?

Siebentes Kapitel.

Durch die Briefform bedingte Eigentümlichkeiten der dramatischen Grundstruktur.

Die mangelnde Realität der Bühne.

Indessen ist der Werther doch kein Drama mit Szenenfolge, mit dem Dialog verschiedener Personen, mit der Ausgestaltung der Reden und Vorgänge für die Aufführung auf der Bühne. Er ist eine Sammlung von Briefen mit einem ergänzenden Bericht. Gewisse Besonderheiten dieses künstlerischen Organismus sind daher aus dem Konflikt dieser dramatischen Grundanlage und der Wesensart des Briefes zu verstehen. Dieser Darstellungsform fehlt die dramatische Realität und die dramatische Kontinuität szenischer Aufführung. Der Dichter muß sowohl auf die Hilfe einer körperhaften Darstellung der Vorgänge als auch auf jenes von selbst sich bildende Ineinander verzichten, das die Szenenfolge an sich für das Gesamtgefüge leistet. Dies muß er irgendwie zu ersetzen suchen, denn die dramatische Einfühlung, da sie immer auf eine bestimmte Persönlichkeit hinarbeitet, fordert einigermaßen deren Greifbarkeit, fordert sozusagen die Dreidimensionalität der „wirklichen" Welt und sie muß auch irgendwie einen Ersatz für jene Einheit finden, welche ihr bei einem Drama durch Bühne und Szenenverkettung geboten wird und die die epische und die lyrische Einfühlung in ihrer Weise besitzen: der Roman durch den Erzähler, das lyrische Gedicht durch die besondere Geltung von Rhythmus und Melodie.

Der Mangel jener spezifisch dramatischen Realität der Bühne und eines Dialogs, der das Seelenleben der Sprecher reicher und voller zu entfalten versteht, als eine Sammlung noch so persönlicher Briefe, macht sich vor allem für den Helden unserer „Tragödie in Briefen" geltend. Soll eine Leidenschaft in der Gewalt ihrer Tragik mitgelebt werden, so muß sie ein starkes, der höchsten Anspannung bedürftiges Mitgefühl für den tragischen Helden auslösen. Dies gilt sicherlich auch für den ästhetischen Genuß des „Werther" und es ist sattsam bekannt, daß der Werther bei seinem Erscheinen diese akute Teilnahme erregte und auch jetzt noch, wie kaum eine andere Dichtung Goethes in ihrer ästhetischen Wirkung auf der Herrschaft dieses starken Sympathiegefühls beruht. Wer den Werther in der ausgeglichenen Stimmung lesen wollte, wie etwa den „Wilhelm Meister" oder „Hermann und Dorothea" würde gar bald

merken, daß dies eine falsche psychische Einstellung ist. Wie wird nun diese Nähe und Unmittelbarkeit, welche das Kennzeichen dramatisch gerichteter Einfühlung ist, festgehalten, wo doch so wesentliche Momente dramatischer Darstellung wie der Dialog und und die Bühne fehlen? Oder, um es von einer andern Seite zu formulieren: wie wird etwas von dem ersetzt, was bei epischer Gestaltung der Erzähler leistet, wenn er interpretiert und beleuchtet, verschweigt und erläutert, während doch Werther sozusagen darauf angewiesen ist, selbst seine Sache vorzutragen, ohne Erzähler, ohne Mitspieler und Umgebung?

Wer daraufhin den „Werther" untersucht, wird die Entdeckung machen, daß der naive Genießer dem seelischen Mittelpunkt des „Werther", dem Pathos der großen allbelebenden, allzerstörenden Leidenschaft des Helden auf Umwegen, deren er sich nicht bewußt zu werden braucht, immer näher rückt.

Hier ist zunächst einmal von Bedeutung die Rolle des Herausgebers. Sie soll jene mangelnde Bühnenrealität, soweit es in ihrer Macht steht, ersetzen. Die Analyse des Herausgeberberichts[1]) wird zeigen, wie sehr darauf Wert gelegt wird, die Erzählung in ihren Details zu legitimieren — eine Forderung, die an einen Erzähler eben nur dann gestellt ist, wenn er dem Leser und Zuhörer zumutet, an die „Wirklichkeit" des Geschehenen zu glauben. Dabei ist es nicht auf eine grobe Wirklichkeitstäuschung abgesehen, sondern auf eine besondere Färbung der hier wie überall in der Kunst geltenden ästhetischen Realität.

Die gleiche Funktion erfüllen die Anmerkungen des Herausgebers zu den Briefen und sein kurzes Vorwort. Anmerkungen pflegen ja beim Leser nicht gerade angenehm empfunden zu werden und daß wir beispielsweise „von Lavatern eine treffliche Predigt" über die üble Laune „unter denen über das Buch Jonas" besitzen, mag ja ganz wertvoll sein, gehört aber eigentlich nicht hierher. Diesen Anmerkungen erwächst nun im Zusammenhang der Wirkungsfaktoren eine besondere Funktion: sie verschaffen den Aufzeichnungen die eigene Geltung als Dokumente, als gesammelte Briefe und damit jene besondere Realität, die ihnen aus ihrer Unbestreitbarkeit und die an den freien Phantasien eines Ich-Romans an sich nicht haftet. Diesen eigentümlichen Wirkungsakzent

---

[1]) S. 223.

immer wieder zu betonen, sind die inhaltlich zumeist gleichgültigen Anmerkungen sehr nützlich. Es wird dergestalt ein spezifisch dramatisches Element der Auffassung im Leser erzeugt. Darunter verstehen wir, wie gesagt, nicht eine Täuschung, welche die Bühne mit der Wirklichkeit verwechselt, wir meinen vielmehr jene eigentümliche Determination, jene Straffheit und Anspannung, welche die dramatische Einfühlung sowohl von der Freiheit der epischen als auch von der Intensität der lyrischen unterscheidet. Es ist jener Zustand, den GOETHE in seiner Sprache so ausdrückt: „Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und" — dies ist die erschöpfende Charakteristik des Herausgeberberichts in seiner Mischung von Erzählung und Vorführung — „selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden".[1])

Dieser merkwürdige Wirklichkeitsakzent verpflichtet natürlich unser Mitgefühl, das hier wie auch sonst auf einer besonderen Prägnanz und Bestimmtheit des Mitlebens beruht, zu einer eigenen Art von restloser Anteilnahme, wie sie nur die reine Tragödie, nicht aber das reine Epos kennt. In der gleichen Richtung arbeiten auch andere Momente.

Die Seelen- und Schicksalsgemeinschaft der in einigen Episoden auftretenden Personen mit dem Helden unserer Dichtung entwickelt nach dieser Richtung einen eigenen darstellerischen Wert. Wir haben bei der Analyse des Briefes vom 12. August bereits darauf hingewiesen und brauchen das dort Gesagte nur auf einige andere Episoden zu übertragen. Aus der Art, wie dort die Geschichte von dem verliebten, mit Selbstmord endenden Mädchen erzählt wird, oder wie die Geschichte von dem Bauernburschen und seiner unglücklichen Liebe zu der Witwe sich mit Werthers Erleben verflicht, wie sie ihn zuerst rein als Menschentum interessiert[2]) um dann, wo es gilt, Werthers Entschluß zum Selbstmord in jeder Weise zu einer Sache intensivsten Miterlebens zu machen, in die denkbar größte psychische Nähe seines eigenen Leidens zu rücken[3]),

---

[1]) GOETHE an SCHILLER Brief 392, 23. September 1797, Beilage.
[2]) Brief vom 30. Mai.
[3]) S. 115 Z. 17—20, S. 116 Z. 3 u. 4, S. 117 Z. 25—29, S. 119 Z. 2—6.

oder schließlich aus der dem Schluß der Brieffolge eingefügten Begegnung mit dem in Lotte verliebten Schreiber, wo er vor dem Zerrbild seines eigenen Zustandes wie von einem Blitz getroffen wird, — aus alledem geht zur Genüge hervor, daß diesen Episoden für den Aufbau des Ganzen d. h. für die bei der Aufnahme des Kunstwerks zu betätigende Auffassungsform neben dem ihnen zukommenden Eigenwerte als Episoden noch der besondere architektonische Wert der Erweckung jenes rein persönlich determinierten merkwürdig zielsicheren Mitgefühls erwächst. Ein Erzähler konnte vieles von dem auf seine Weise d. h. beurteilend, schildernd beibringen, ein Drama gibt in der Wechselrede, in der Mimik der sinnlichen Darstellung und in dem Reden der anderen über den Helden genügend Gelegenheit zur Motivierung und Belebung — eine Dichtung in Briefen muß Umwege suchen, um ihren Leser dem gleichen Ziele entgegenzuführen.

In gleicher Absicht verbinden sich die Worte, die der Herausgeber der Brieffolge vorausschickt und einige in den Briefen enthaltene dunkle Vorausdeutungen des tragischen Endes. Solche Symbolik findet sich auch bisweilen im Drama, sie ist aber in keiner Weise eine Notwendigkeit. Es entwickelt das Miterleben der Bühnenbilder im Zuschauer von selbst jene gewisse Zielstrebigkeit, die wir als ein unmittelbar aufweisbares Symptom spezifisch dramatischen Miterlebens in Anspruch nahmen. Eine das Ende vorausdeutende Symbolik kann nur als Verstärkung der an sich lebendigen Tendenz gelten. Die Briefform gibt aus sich selbst dem Vorstellungsleben des Lesers noch nicht diese erwünschte Determination. Es wird daher mit gutem Grund die im Werther aufzeigbare Symbolik als das Ergebnis der Verbindung von Briefform und dramatischer Grundstruktur zu verstehen sein. Der Formwert dieser Symbolik ist natürlich beim ersten, zweiten und dritten Lesen einer Dichtung nicht der gleiche. Wie es denn überhaupt eine eigene Sache ist um das wiederholte Lesen und seine Bedeutung für die Auffassung einer Dichtung, für die Einzel- und die Gesamtgeltung ihrer wirkenden Faktoren. Wer eine Dichtung kennt und nun gar erst, wer auf derlei Dinge achtet, wird eine Fülle geheimer Beziehungen zwischen ihren Einzelheiten herausspüren. So ist es hier mit dem Nachweis symbolischer Vorausdeutungen. Sind sie alle als wirksame Faktoren anzusehen? Oder kann hier des Guten zu viel geschehen? Hier mag einem jeden die eigene Erfahrung zur Entscheidung verhelfen. Jedenfalls stecken, nachdem einmal in dem

Vorwort des Herausgebers auf die Geschichte des „armen Werther“ hingewiesen ist, in dem Brief vom 12. August, wo dem Gespräch mit Albert die Szene mit den Pistolen vorangeht, derartig symbolische Werte. Das darauffolgende Gespräch hat hier so persönliche Beziehungen zu Werther,[1]) daß diese symbolische Geltung selbst für die erste Aufnahme des Werther wohl außer Zweifel steht. Anders mit anderen Stellen. Wird die Vorausdeutung S. 16 Z. 4—6 und S. 55 Z. 6 und 7 bei erstem Lesen verstanden, oder — denn es handelt sich nicht um ein „Verstehen“ — wird sie unmittelbar lebendig? Und wenn dies auch wohl noch zu bejahen wäre, es gibt Stellen, die sicher erst bei öfterem Lesen, oder sagen wir gleich: „Erleben“ unserer Dichtung ihre symbolische Bedeutung enthüllen. Welch geheimnisvoller Sinn liegt in der Schilderung des gemeinsamen Spaziergangs Alberts und Werthers, wie jener Meinungen vorbringt und Vergangenes berichtet, Werther aber „so neben ihm“ hingeht, Blumen pflückt, sie sorgfältig in einen Strauß zusammenfügt und — in den vorüberfließenden Strom wirft, zusehend „wie sie leise hinunterwallen“? Aber wem spricht die leise Musik dieses Bildes bei erstem Lesen seine symbolische Sprache?

Ähnlich werden auch Urteile Werthers über fremdes Schicksal und Erleben mehr oder minder eindeutig auf ihn selbst zurückbezogen. Was der Erzähler von sich aus, der Dramatiker durch eine der Nebenpersonen in das Gefüge einzuflechten weiß, sagt Werther gewissermaßen indirekt von sich selbst. Die Episoden geben hierzu vielfach Gelegenheit. So das Gespräch über den Selbstmord[2]) oder bei dem Zusammentreffen mit dem wahnsinnigen Schreiber.[3]) Bezeichnend genug für die zunehmende Zentralisierung der Handlung finden sich derartig bedeutsame Anspielungen im wesentlichen in der Schlußpartie. Aber bei alledem bleibt es wahr, daß solche Werte ein zweites Lesen stärker zu realisieren vermag als das erste und ihre Wirkung überhaupt von der jeweiligen Disposition des Lesers abhängt.

Schließlich ists es nicht nur Gleichheit des Schicksals und des Erleidens, die in den Episoden Veranlassung gibt, Bezüge zu dem

---

[1]) Siehe S. 224.
[2]) S. 68 Z. 21 bis S. 69 Z. 2, 11—16, S. 71 Z. 13—15, S. 72 Z. 3—7.
[3]) S. 137 Z. 1—3.

seelischen Mittelpunkt des „Werther“ zu schaffen, auch die anderen Episoden, die Gleichnisse und die in den lyrischen Briefen sich auslebenden Naturstimmungen verwachsen zu einem großen gewaltigen Hintergrund für dieses einzige Erleben Werthers.

Zunächst von den Episoden. Mögen sie auch die Formwerte der Episoden haben,[1]) wenn gegen Schluß des zweiten Teils Werther berichten muß, wie der Frau bei der Linde in Wahlheim ein Kind weggestorben und der Mann elend und arm zurückgekehrt sei, wie die Nußbäume bei dem Pfarrer zu St... umgehauen worden seien, so finden wir in alledem die gleiche absteigende Linie wie in Werthers eigenem Erleben: es ist nicht mehr so, wie es war. Dieser Grundton leise angeschlagen in dem Brief aus dem Heimatsdorf[2]) wird immer stärker und es fehlt nicht an Stellen, die diesen Zusammenhang wieder und wieder betonen.[3])

Diese absteigende Tendenz der Stimmungskurve offenbart sich vor allem auch in den lyrischen Elementen, mögen sie als Gleichnisse hier und da in den Briefen, oder als selbständige lyrische Briefe ihre Wirkung üben. Hier arbeitet der dramatische Ausdruckswert in doppelter Beziehung. Es ist zunächst an sich bedeutungsvoll, daß Werther diese Vergleiche macht und diese Naturanschauung besitzt. Es ist, wie man wohl sagt, für ihn „bezeichnend“. In diesem Sinne hat jedes lyrische Element als eigenartige Äußerung des Briefschreibers indirekt dramatischen Wert. Die Einzelanalyse der lyrischen Briefe hatte darüber ein Näheres zu sagen. Weiterhin aber wirken diese Gleichnisse und die lyrischen Stimmungsbriefe atmosphärebildend. Dieser Atmosphäre bedarf jede dichterische Gestalt. Man nennt sie in der Sprache des Naturalismus ihr Milieu und glaubt dieses gar oft mit einer Detailschilderung der Umgebung geleistet. Damit aber hat es, halten wir uns streng an die Einfühlung als die Nährmutter aller ästhetischen Vorstellungsbildung, nichts zu tun. Die Umgebung ist nur dann wirklich Milieu, wenn sie Atmosphäre gibt d. h. wenn jede umgebende Dinglichkeit ein geheimes, nur durch Einfühlung erfaßbares Innenleben mit der dichterischen Gestalt und der ihr eigenen inneren Welt verbindet. Hier mag je nach der Eigenart dieses Innenlebens ein größeres oder geringeres Detail notwendig sein. Darüber entscheidet kein natura-

---

[1]) Siehe S. 215.
[2]) Brief vom 9. Mai.
[3]) S. 114 Z. 1, S. 122 Z. 23.

listisches Dogma, sondern nur die dem Einzelfall angemessene Einfühlung — weshalb beispielsweise ein Drama, das wie das moderne seelische Nuancen von ungeahnter Differenzierung auf der Bühne darzustellen versucht, der Szenerie eine ganz andere Intimität der Ausgestaltung zuzuwenden pflegt, als SHAKESPEARES große Konstruktionen von Charakter und Leidenschaft.

Aber auch hier ist, wenn die Umgebung determiniert wird, ihre atmosphärebildende Kraft allein entscheidend. Das großartigste Beispiel bietet der „Lear". In der Wahnsinnsszene auf der Heide wird die Natur, Blitz und Donner und der heftig andauernde Sturm zu einem gewaltigen Gleichnis der wilden Wahnsinnsextase. Man denke an eine Aufführung, man höre das wilde Toben des Sturmes — ist Lears Rede hier noch die eines Menschen, des Königs, kurz — des Individuums? Erscheint sein Selbst nicht erweitert zu einer gewaltig wütenden Naturkraft? „Es" redet aus ihm. Erst wenn der allzerstörende Wahnsinn dergestalt zum Ausdruck gekommen ist, — eben als eine die Dämme der Einzelpersönlichkeit überflutende Naturkraft, erst dann spricht Lear, der König, der Greis. Der Wahnsinn wird erst in der Folgeszene individualisiert, in der Hütte. Enge und klein der Raum, nichts stört die Vernehmlichkeit der Worte, nichts die Geltung der Einzelwesen. Lear, der König, ist es, der nun handelt. Seine Handlungen sind echte Wahnsinnshandlungen, sind aber auch Don Quichoterien echtester Prägung. Wie nun? Warum wird nicht gelacht, warum fühlt jeder nur Tragik, warum schmerzt die Dissonanz, die bei Cervantes ein souveränes Lachen auszulösen wüßte? Der Zusammenhang, wird man sagen, ist ein anderer. Aber in ihn gehört gerade der gewaltige Gewittersturm. Er trägt uns dorthin, wo, um es Wertherisch zu sagen: „die Grenzen der Menschheit einen drängen". Das Lachen, im Don Quichote reinste Unschuld, wäre hier höchster Frevel: dies ist im wesentlichen dem Zusammenhang von Wirkungsfaktoren zu danken, deren Einheit wir als die Atmosphäre dieser dichterischen Gestalt bezeichnen.

Und nun der Werther! Er hat keine Bühne, keine Mitspieler, wie etwa Lear Edgar und den Narren. Aber sein Erleben ist in ähnlicher Weise gegipfelt wie in einer Tragödie. Wer hilft uns diese Höhe erklimmen? Was vermag in uns diese höchste Anspannung? Gleichwie die Bühne als ein ideeller Raum des dramatischen Geschehens für dieses selbst nicht gleichgültig ist und

als Resonanz und Hintergrund, Pointierung und Dämpfung, Modulation und Verklärung wirkt, so im Werther: die Gleichnisse, die lyrischen Briefe, die Gesänge des Ossian. GOETHE selbst hat einmal auf den Ausdruckswert des Ossian für Werthers Innenleben hingewiesen und dies scheint von andern öfter wiederholt, als in seiner tiefen Bedeutung erfaßt worden zu sein. Nicht die Tatsache, daß Ossian den Homer verdrängt hat, ist der eigentlich dramatische Wert, sondern dies, daß Ossian nun Atmosphäre bildet, wie sie zur Zeit, als Werthern die „patriarchalische Idee" anzog, einer Zeit frohen Weltvertrauens, milder und vertraulicher Homer bildete. Nun wird die architektonische Funktion der Ossianschen Gesänge verständlich: ihr breites Wogen ist wie der Sturm auf der nächtlichen Heide bei SHAKESPEARE. So begreifen wir nun auch Werthers lyrische Briefe. Welcher Held eines Dramas könnte ungestraft solche lyrische Extase auf der Bühne äußern, ohne das Gefüge der dramatischen Aufführung zu vernichten und die lyrische Realität seiner Rede mit der sichtbaren Realität des jetzt und hier auf der Bühne sprechenden Menschen in den unversöhnlichsten Gegensatz zu stoßen? Hier aber werden diese Briefe zu wichtigen Gliedern der Form. So breit und beherrschend wie in den Briefen vom 18. August, 12. Oktober könnte nimmermehr in einem Drama der lyrische Strom einherfluten, es sei denn, daß wir nicht im Drama sind, sondern in der Oper, welches denn freilich im Zuschauer wieder andere Bedingungen der Auffassung voraussetzt, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist, die aber jedenfalls der Welt des Lyrischen näher liegen. So ist auch hier die Abweichung von der dramatischen Struktur im wesentlichen aus der Eigentümlichkeit der Briefform zu verstehen: Werthers persönliche Stimmungsäußerung wächst in eine große, weite Welt. Episoden, Gleichnisse, Landschaftsbilder, sie sind ein einziges Gewebe, in welches Werthers Erleben als ein seltsam klares und in sich folgerichtiges Geschehen hineingewirkt erscheint. Wie streben hier die Ausdruckswerte jedes Einzelelements zum Ganzen! Und es ist nicht, als hemme die architektonische Funktion die Entfaltung der Ausdruckswerte. Im Gegenteil. Wie im „Lear" das Gewitter auf der Heide seine ästhetische Realität erst in der gewaltigen Symbolik entfaltet, die es als Szenerie zu der Wahnsinnsextase besitzt, so tun es im Werther die Gesänge des Ossian. Die Einzelanalyse des Herausgeberberichts wird Stellen aufweisen, wo der Wortlaut unmittelbar die Beziehung zu Werthers eigener Erlebnis-

äußerung schafft, und auch, wo sich derlei nicht findet, klingt sein Erleben durch, lesen wir gewissermaßen mit dem Klang seiner Stimme. Mancher Ausdruckswert dieser Gesänge ist als ein zeitlich bedingter mit der Wertherzeit verloschen, aber der architektonische Wert seiner atmosphärebildenden Kraft hat an sich eine überzeitliche Geltung: mögen auch die Menschen andere werden, die Grundstruktur dramatischer Auffassung bleibt die gleiche und so behält in einem Kunstwerke auch jeweils das eine überzeitliche Geltung, was der Konstituierung und Modifizierung dieser Grundstruktur irgendwie dienlich ist. Dies im Einzelfall nun zu erreichen, bedarf es wohl der Wirkung der Ausdruckswerte. Wo diese fehlt, wie beispielsweise für Vieles der attischen Tragödie, da ist man um die Wiedererweckung der Ausdruckswerte bemüht und man nennt dies gemeinhin übersetzen und erläutern. Ähnlich, kann man sagen, daß das eine oder andere aus den Gesängen des Ossian uns Heutigen nicht mehr die Sprache spricht, die es vor einem Jahrhundert sprach. Dies betrifft zunächst nur die Ausdruckswerte, hat aber, da sich der Formwert der Ossian-Gesänge auf ihrem Ausdruckswert aufbaut, auch für den Formwert der Gesänge eine gewisse Geltung, denn ihre atmosphärebildende Kraft reicht nur so weit, als ihr Innenleben mitgelebt wird. So gründet sich der an sich überzeitlich geltende Formwert eines Elementes in dem jeweils zeitlich Bedingten seines Ausdruckswerts.

Die Breite und Fülle der Bühne.

Bei dem vorausgeschickten allgemeinen Überblick über die mit der Darstellungsform des Werther verquickten Probleme der Darstellung ordneten wir sie nach zwei in ihnen wirksamen Tendenzen: einmal gilt es die der dramatischen Struktur notwendige Konzentration zu erreichen, ein andermal der Gefahr einer allzu großen Verengerung des Gesichtsfeldes und des Geschehens entgegenzuarbeiten — beide Tendenzen leiteten wir in ihrer Berechtigung von der mangelnden Bühne ab, denn diese, so wissen wir, gibt ungezwungen beides: sie behandelt alles auf dem einen Schauplatz und verbürgt in sich selbt, in der greifbaren Realität der Aufführung, eine gewisse Fülle des Erlebens und Geschehens. Was im Werther eine dieser beiden Tendenzen zu befördern scheint, beschreiben wir, da uns die dramatische Grundstruktur nunmehr außer Zweifel steht, als ihre durch die Briefform bedingten Eigentümlichkeiten. Bisher

wurde nun im wesentlichen erörtert, was als ein Ersatz der dramatischen Konzentration zu gelten hat: die Determination aller Einfühlung auf den Helden und sein Erleben. Nunmehr soll diese mangelnde Realität nach der andern Seite betrachtet und gefragt werden, wie jene gewisse Fülle und Rundung der szenischen Aufführung ersetzt wird, was also die Dezentralisation, die Lockerung und Verselbständigung im Zusammenhang der Wirkungsfaktoren befördert.

Die mangelnde dramatische Realität macht sich vor allem geltend in der Unselbständigkeit der neben Werther im Gefüge der Handlung wichtigen Personen: wir sehen sie sozusagen nicht mit eigenen, sondern mit Werthers Augen. Ein Drama würde sie ebenso leibhaftig und selbständig vorführen wie den Helden selbst. Eine solche Verselbständigung kann die künstliche Darstellungsform des Briefes nur sehr bedingt erreichen; denn das durchgreifende Mittel, die selbständige rednerische Geltung der Nebenperson durch Einflechtung ihrer eigenen Briefe, wie es der Briefroman des 18. Jahrhunderts zu tun pflegte, bedeutet nach anderer Richtung wieder eine Gefahr: es rückt die Hauptperson zeitweise aus dem beherrschenden Zentrum heraus und gibt ihr doch nicht in einer Bühnenrealität das unfehlbare Mittel sich jeden Augenblick wieder dieses Zentrums zu versichern. So mußte nach anderen Mitteln gesucht und auf die völlige Loslösung dieser Gestalten von dem sie beherrschenden Hintergrund des Wertherschen Gemüts wohl oder übel verzichtet werden. Was anzustreben und ohne viel Weiterung und Umwege zu erreichen war, beruht in einer Art „epischer Verselbständigung“ der hier wesentlich in Betracht kommenden Personen, Lottes und Alberts. Es mußte erreicht werden, was Goethe in dem früher zitierten Brief an Kestner[1]) in bezug auf Albert formuliert, „daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling, aber doch der Leser nicht verkennt“. Auch dies ist in der Brieffolge, da nun Werther einmal allein schreibt, nur in begrenztem Maße erreichbar. Erst der Herausgeberbericht kann hier durchgreifen. Immerhin ist in den Briefen geschehen, was geschehen konnte. Die Art, wie Lotte und Albert in den Kreis der Handlung eingeführt und von Werthers Erleben erfaßt werden, ist hierfür bedeutsam.

Gewiß sprach vieles dafür, Lotte in Abwesenheit Alberts mit dem Briefschreiber und durch ihn mit dem Leser bekannt zu

---

[1]) 2. Mai 1873 W. A. Lesarten S. 328.

machen. Aber ein Erzähler hätte recht gut die Entwicklung der Beziehungen zu Lotte und Albert nebeneinander darstellen können. Seiner freien unpersönlichen Übersicht über Menschen und Dinge, seinem stillen Verknüpfen und Scheiden, Vor- und Zurückgreifen wäre es ein Leichtes, ein vielgestaltiges Nebeneinander in seiner Weise zu ordnen und, ohne eines durch das andere zu stören, den Lebensgehalt unverhüllt zu offenbaren. Auch dem Dramatiker erleichtert das Nebeneinander der Bühne, die sichtbare Realität der Einzelperson, die Körperhaftigkeit alles auf der Bühne Vorgeführten, verwickeltere Beziehungen ohne Schmälerung ihres inneren Lebens darzustellen. Hier aber, in dem Mittelding von Äußerung und Mitteilung, als welches sich Werthers Briefe darstellen, war die größtmögliche Vereinfachung am Platz und es empfahl sich, wenn jede der Personen eine gewisse Eigenbedeutung behalten und sie nicht bloß als Produkte der Menschenerfahrung und Phantasie Werthers gelten sollte, sie nacheinander einzuführen. Ist in den Briefen die notwendige Intimität zwischen Leser und Briefschreiber[1]) hergestellt,[2]) so bietet sich Raum und Freiheit, Lotte als die zweite Hauptperson einzuführen[3]) und ihr Bild als ein selbständiges auszurunden. Hat es sichere Umrisse angenommen, löst sich aus den Beziehungen zwischen Lotte und Werther jener Ton, der bald anschwellend, bald verklingend den Leser nun fort und fort begleitet, so wird Albert in seiner Eigenbedeutung entwickelt.[4]) Und jetzt erst, nachdem sozusagen jede Person auf ihren eigenen zwei Beinen steht, werden sie in der Abschiedsszene[5]) zusammengeführt. Diese Anordnung trägt offensichtlich dem Unvermögen der Briefform, ein reicher gegliedertes System von Menschenbeziehung adäquat darzustellen, Rechnung. Welches Drama vertrüge im übrigen eine so schlichte Ordnung der Beziehungen, ohne monoton zu werden? Der Brief hingegen kann gerade in solchen Fällen die feinsten Nuancen seines Ausdruckswertes zur Geltung bringen. Er ist nicht beschwert durch die Fülle mitzuteilender Begebenheiten. Er kann sich als persönliches Dokument geben. Die Bühne, von vornherein geeignet, Vorgänge

[1]) Siehe S. 188f.
[2]) Briefe vom 4.—30. Mai.
[3]) Briefe vom 16. Juni bis 26. Juli.
[4]) Briefe vom 30. Juli bis 12. August.
[5]) Brief vom 10. September.

sinnlich vorzuführen, verlangt auch bis zu einem gewissen Grade, daß etwas geschehe. Sie arbeitet in größeren Dimensionen, sie braucht, um einen größeren Rahmen auszufüllen, eine reichere Verschlingung der Beziehungen.

Der durch die Vereinfachung angestrebten Verselbständigung der Personen dient außerdem noch die in den Einzelanalysen der Briefe vom 16. Junius und 12. August[1]) nachgewiesene Geltung der Begebenheit und Situation und einer durch sie bedingten epischen Tendenz des Briefes. Dahin wirkt schließlich auch die in den verschiedenen Briefen gegebene indirekte Charakteristik Lottes und Alberts. Es wird gewissermaßen auf einem Umwege etwas von dem geleistet, was der Erzähler in ausgedehntem Maße sich zu nutze macht, wenn er als unbeteiligter Dritter die Personen seiner Erzählung beurteilt und schildert. So finden sich Hinweise auf Lotte: S. 13 Z. 25, S. 25 Z. 22f. und auf Albert: S. 25 Z. 26f., S. 33 Z. 16f., S. 54 Z. 3.

Diese Tendenz zur Erweiterung und Lockerung macht sich aber ganz besonders bemerkbar in der Einflechtung der Episoden. Gewiß ist dies nicht ihr einziger Formwert. Wir haben sie in anderem Zusammenhang bereits zu würdigen gewußt. Aber sicherlich hat die Episode hier den Wert, den sie auch sonst, beispielsweise im Epos, hat. Ob man dem weinenden Kind, um es zu trösten und abzulenken, die blitzende Uhrkette zeigt oder ein Märchen erzählt oder sonst ein Wunderbares herbeizaubert, oder ob der Dichter mitten in eine folgerecht verlaufende psychische Entwicklung einen „wunderbaren Vorfall“[2]) berichten läßt — in jedem Falle hat dieses Element, welches auch sonst sein Eigenwert sein mag, den allgemeinen Formwert der Episode: es lenkt ab, hemmt eine zu schnelle Entwicklung, es lockert die einzelnen Glieder und verbreitert die Grundlage des Geschehens. Es entspricht daher einem inneren Bedürfnis der Darstellungsform des „Werther“, der uns in seinen Briefen eigentlich nur Exzerpte des Erlebten geben kann, in denen die Tiefe des Erlebens besser zur Geltung kommt, als die Entwicklung in die Breite des Ereignisses, daß Episoden eingeflochten werden, daß sich zumal der erste Teil die Formwerte solcher Episoden zu nutze macht. Seine Entwicklung kennt noch nicht jene Beschleunigung, die — der tragischen Wendung des

[1]) S. 152f., 164f.
[2]) Brief vom 11. Julius.

zweiten Teils durchaus wesentlich — Umwege und Erweiterungen ausschließt.

Nicht jedes eingeschobene Stück darf in diesem epischen Sinne als Episode gelten. Wenn sich beispielsweise kurz vor Werthers Ende die breite Wucht der Ossianischen Gesänge, wie dicke Wolkenmassen um einen Berggipfel, vor die Sterbestunde Werthers legt, so steckt darin nichts von einer Episode. Es ist eher eine Entfesselung aller Kräfte des Gemütes, denn ein stilles Beiseiteführen. Eine nach äußeren Merkzeichen verfahrende Klassifizierung kann freilich jedes Einschiebsel als Episode bezeichnen, aber die ihre Begriffe an der spezifischen Struktur einer Auffassungsform orientierende Ästhetik wird hier gut tun, zu unterscheiden und als Episode nur das gelten lassen, was den Vorstellungsverlauf nicht zentralisiert, sondern erweitert, nicht beschleunigt, sondern verlangsamt: in freierer Bewegung zu Umwegen veranlaßt. Dieser eigentümlichen Geltung der Episode ist zuzuschreiben, daß die in den Werther eingeflochtenen Begebenheiten und Ereignisse den episodischen Charakter in dem ersten Teil stärker hervorkehren, als in dem zweiten Teil. Hier nämlich besteht, wie wir in anderem Zusammenhang bereits erörterten,[1]) die Nötigung, alles zu Werther selbst in die unmittelbarste Beziehung zu setzen und so fehlt einer episodischen Entwicklung von vornherein die Freiheit der Bewegung. So führen die Begebenheiten, deren Glieder im ersten Teil mehr oder weniger von Werther ablenkten, nun in größter Entschiedenheit zu ihm hin. Sie wirken eher beschleunigend und verengend, als retardierend und verbreiternd.

Freilich ist auch in der Wiedergabe der Begebenheit im ersten Teil die episodische Verselbständigung eine begrenzte. Immerhin ist in den Erzählungen von der Frau und den Kindern in Wahlheim unter der Linde, von den Nußbäumen des Pfarrers zu St...., und besonders in der von dem Bauernburschen die episodische Geltung stärker als in den entsprechenden Partien des zweiten Teils. Am ausgesprochensten ist der episodische Charakter in dem Brief vom 11. Julius. Hier wird die Begebenheit in ausgesprochen epischer Geltung gestaltet.[2]) Man denke sich dieses Stück im zweiten Teil des „Werther“. Auch dort finden sich Erzählungen, in denen zunächst einmal das Ereignis wichtig ist und in seiner Eigenheit auch zu Worte kommt, aber doch steckt in allem jenes

---

[1]) S. 206.
[2]) S. 162.



unnachsichtliche Hinstreben auf den seelischen Mittelpunkt, auf Werthers Erleben. Hier dagegen gilt nur die Begebenheit an sich — der „wunderbare Vorfall“.

Solche Abschweifungen passen für die epische Freiheit der Vorstellungsbildung. Jedes Einzelglied führt ein Einzelleben und der Erzähler ist es, der es zu dem Ganzen seiner Erzählung verwebt. Das Drama in seiner strafferen Anordnung nach Ursache und Wirkung und der zentralisierten Gestaltung auf einen Helden des Dramas kann solche Erweiterungen nur ausnahmsweise unterbringen: der Briefform ist es bei ihrem lockeren Gefüge eher möglich, sie bedarf dessen aber auch weit mehr als ein Drama. Es ist also mit der Verflechtung der kleinen Begebenheit in unsere Dichtung zweierlei geleistet: sie bereichern zunächst als Episoden und vertiefen alsdann als Symbole.

Die mangelnde Kontinuität der Bühne.

Die Bühne garantiert in sich einen gewissen Fortgang der Entwicklung; die Szenen hängen, auch wenn sie sich nicht einfach in der Zeit folgen, doch irgendwie zusammen. Sie beziehen sich aufeinander, bereiten einander vor und ergänzen sich. Anders die Folge von Briefen. Es ist dem Briefe wesentlich, sich in seiner eigenen Gegenwart zu erschöpfen. Eine Sammlung von Briefen ist zunächst eine Sammlung von Erlebnisfragmenten; es ist einigermaßen zufällig, ob sie aufeinander Bezug nehmen oder nicht. Solche Zusammenhanglosigkeit mußte in der künstlerischen Verwendung nach Möglichkeit beseitigt werden. Dahin wirkt die oben bereits besprochene konzentrische Anordnung der Handlung. Ist einmal das Gefühl, Briefe und zwar Briefe eines bestimmten Menschen zu lesen, lebendig, so liegt in dem sich von Brief zu Brief bereichernden Bilde des Briefschreibers die beste Gewähr einer gewissen Einheit, vorausgesetzt, daß sich sein Erleben innerhalb eines einigermaßen geschlossenen Kreises vollzieht. Es ist also im wesentlichen die Aufgabe einer gewissen Ökonomie in der Zahl der Personen, der Örtlichkeiten und Ereignisse, hier unvermerkt und ohne Verletzung der jeweils erforderlichen Ausdruckswerte dem Zusammenhanglosen einer Brieffolge entgegenzuwirken. Man sieht wie hier ein und dasselbe Element verschiedenen Bedürfnissen der Darstellungsform gerecht wird. Einfachheit der Handlung, Sparsamkeit in der Zahl der auftretenden Personen war eine wesentliche

Erfordernis der durch die Verwendung der Briefform notwendigen dramatischen Grundstruktur der Handlung. Die gleichen Eigentümlichkeiten kommen nunmehr in anderer Richtung der Darstellung zu gute. Und in der Tat ist es lehrreich, zu beachten, wie sehr in allem Wechsel der Erlebnisse eine gewisse Ökonomie gewahrt wird und wie unvermerkt und scheinbar absichtslos ein Brief den anderen ergänzend vorbereitet, wie ein gewisser Rhythmus durch die Brieffolge hindurchgeht, nicht anders als in einem Drama, wo die Szenen nicht bloß nach ihrer Funktion für die Fortführung der Handlung, sondern ebenso nach ihrem eigenen Stimmungsgehalt sich ordnen und einander in Kontrasten oder Anklängen ergänzen.

Was zunächst die Herstellung von Verbindungen und Zusammenhängen angeht, so macht eine einfache Zusammenstellung diese synthetische Tendenz deutlich.

Wir haben in anderem Zusammenhang bereits darauf hingewiesen, wie Werther seine eigene Landschaft hat, wie dadurch um Goethesches über die Wertherzeit zu zitieren, „eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur entsteht, ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze“.[1]) Diese Landschaft, deren Werther in verschiedenen Stimmungen und Schilderungen Erwähnung tut, bildet den Hintergrund dieser Gestalt und offenbart darin ihre verbindende Kraft.

Besonders oft wird gesprochen von dem Tal. Es heißt: das „liebe“, „schöne“, „fruchtbare“, „liebliche“ Tal S. 8 Z. 3, S. 38 Z. 26, S. 73 Z. 24, S. 81 Z. 15.

Wahlheim wird mit einer gewissen Absichtlichkeit wieder und wieder erwähnt. S. 16 Z. 14, S. 21 Z. 27, S. 38 Z. 8, S. 59 Z. 23, S. 115 Z. 23.

Das Jagdhaus, wo Lotte wohnt S. 13 Z. 27, S. 25 Z. 24, S. 38 Z. 14.

Der Weg zum Jagdhaus S. 25 Z. 24, S. 115 Z. 2.

Der Brunnen im Orte S. 9 Z. 6f., S. 11 Z. 10f., S. 49 Z. 1.

Die Linden bei Wahlheim S. 17 Z. 5, S. 22 Z. 1, S. 114 Z. 5.

In ähnlicher Weise werden verschiedene auf Lotte bezügliche Kleinigkeiten öfter erwähnt:

Die blaßroten Schleifen, die sie bei der ersten Begegnung mit Werther trug S. 26 Z. 22, S. 78 Z. 6.

Lottens Schattenriß S. 57 Z. 18, S. 100 Z. 17f.

---

[1]) Dichtung und Wahrheit III. Buch 14.

Lottes Melodie S. 54 Z. 25, S. 139 Z. 5.

Lottes Klavier S. 30 Z. 15, S. 54 Z. 26, S. 72 Z. 18, S. 138 Z. 24.

So wird weiterhin bemerkenswert oft auf Homer hingewiesen S. 10 Z. 7, S. 13 Z. 13, S. 17 Z. 2, S. 39 Z. 25, S. 78 Z. 11, S. 110 Z. 14f., S. 124 Z. 1, auf Ossian S. 51, S. 124 und 125, Fräulein von B. S. 94 Z. 14, S. 97 Z. 13, S. 102 Z. 3, S. 104 Z. 15f., der Gesandte erwähnt S. 56 Z. 17, S. 77 Z. 15, S. 89 Z. 1, S. 91, S. 99 Z. 7f., Lottes Mutter S. 65 Z. 9f., S. 82ff., Frau M., Lottes sterbende Freundin S. 42 Z. 1f., S. 48 Z. 20f., S. 52 und 53. So werden auch Lieblingsgedanken Werthers öfter wiederholt. Die patriarchalische Idee S. 9 Z. 19, S. 10 Z. 6, S. 11 Z. 10f., S. 20 Z. 18—24, S. 40 Z. 5, S. 110 Z. 12f., und im Zusammenhang mit ihnen die Kinder S. 15 und 16, S. 17—21, S. 26 bis 28, S. 40 Z. 16f., S. 41, S. 49, S. 72 u. a. m. Diese Einzelheiten, indem sie bald als Tatsachen, bald als Stimmungsträger in den Gedankenverlauf des Schreibers einfließen, verbinden und knüpfen stille Beziehungen zwischen den einzelnen Briefen. Sie arbeiten unbemerkt und erfolgreich an dem Gesamtgewebe jener Welt, als deren Offenbarung uns Werthers Briefe gelten. Dies wird besonders deutlich am Anfang der Briefreihe in der Wiederkehr der Rede von der patriarchalischen Idee: sie manifestiert sich in Homer in dem Brunnen, in den Kindern unter der Linde und dann in Lottes Geschwistern. Dies alles hat an sich einen Ausdruckswert. Mit ihm verbindet sich aber dieser Formwert der Synthese.

In gleicher Weise wirkt die Wiederaufnahme der Episoden im zweiten Buch mit deutlicher Rückbeziehung auf ehemals Geschriebenes.

Und wer hätte nicht jenes merkwürdige Gleiten, jenes Heben und Senken der Stimmung bei der Lesung Werthers verspürt? Nicht alles, was in dieser Hinsicht geheime Wirkung übt, läßt sich aus dem Zusammenhang eines jetzt und hier geschehenden Erlebens herauslösen. Aber wer aufmerksamen Sinnes die Aufeinanderfolge der Briefe beachtet, dem wird die feine Abwägung von Beschleunigung und Beharrung, Spannungen und Erlösungen, die stillen unbemerkten Vorbereitungen des Kommenden, die leise Wiederbelebung von Vergangenem, die seelische Cäsur mitten in dem Ablauf des Erlebens — kurz jener feine Wechsel im Rhythmus der vorüberfließenden Bilder, wie ihn eine szenische Aufführung auf ihre Weise, ein Erzähler auf die seinige im Zuhörer zu beleben weiß, auch hier

im Werther genießen. Man betrachte nur den Aufbau des Werther unter diesem Gesichtspunkt. Brief 1—5[1]) gibt die Exposition zugleich die patriarchalische Grundstimmung des Briefschreibers, das weltenfrohe Selbstvertrauen eines offenen lebhaften Geistes. Es schließt mit dem Idyll am Brunnen. Nun beginnt die Entwicklung. Eine ruhige Entfaltung des Erlebens aus jener lebendigen und mit Glück weitergebildeten Grundstimmung. Homer und die Kinder, Gedanken und Erlebnisse bereiten einander vor und beleuchten sich.[2]) In einem dergestalt bereiteten Boden senkt sich der Keim, aus dem nun die Handlung des Werther hervorwächst: die Bekanntschaft mit Lotte. Und die Anfänge dieser Leidenschaft begleitet die gleiche harmlose Daseinsfreude, die Werther Homer und die Kinder lieben lehrt.[3]) Nun wird in einigen Erzählungen Werthers Beziehung zu Lotte erweitert und bereichert[4]) und jetzt erst finden wir einen Brief, der rein als Gefühlsäußerung Werthers zu nehmen ist.[5]) Aber ehe dieser lebhaftere Ton zu reicherer Entfaltung kommt, wird eine Erzählung, eine richtige Episode[6]) eingeschoben. Und nun erst beginnt jene Steigerung der Gebärde und des Ausdrucks, wie sie die Briefe vom 13., 16., 19. Julius kennzeichnet. Hier liegt eine psychische Höhe. Einem weiteren Fortschreiten tut der Brief vom 20. Julius mit seiner sachlichen Mitteilung Einhalt. Auch er, wie der Brief vom 11. Julius, ist eine Hemmung. Ihm folgt in den Briefen vom 24., 26. Julius 1 und 2 der bedeutsame Abschluß dieses „II. Aktes“: ein persönlicher Brief, ein Brief an Lotte (welche Wirkung tut ihre plötzliche Anrede!), dann ein monologisierendes Selbstbekenntnis, ein tief symbolisches Schlußbild.

Mit welcher Wucht wirkt die scharfe sachliche Antithese des nun folgenden Briefes vom 30. Julius. Es ist die Eröffnung des III. Aktes: „Albert ist angekommen und ich werde gehn.“ Die nun folgende Briefreihe gilt dem Thema: Albert und Werther. Erst allmählich erhält Werthers Erleben wieder jenen Grad innerer Gespanntheit, den es am Ende des „II. Aktes“ in dem ungetrübten Zusammensein mit Lotte besaß, Reflexionen, Erzählungen folgen einander, Alberts Wesen rundet sich. Werthers persönlichste

---

[1]) W. A. S. 5—11.
[2]) Vgl. Briefe vom 22. Mai bis 26. und 27. Mai.
[3]) Vgl. Briefe vom 16., 19., 21., 29. Junius.
[4]) Briefe vom 1., 6., 8. Julius.
[5]) Brief vom 10. Julius.
[6]) Brief vom 11. Julius, s. S. 221.

Äußerungen halten sich noch im Hintergrunde. Wir finden keine so monologischen Stücke wie am Schluß des vorhergehenden Abschnitts. Erst nach dem großen Gespräch mit Albert, mit dem Brief vom 18. August, einem lyrischen Brief, übernimmt die Erlebnisäußerung die Führung.[1]) Aber immer wieder werden retardierende Momente eingeschoben. Werther diskutiert über Weggehen und Bleiben[2]) und so wird die Abschiedsszene als Glied der Handlung und als Schlußbild vorbereitet: ein kurzer Brief meldet den Entschluß,[3]) dann folgt in weiter Führung der Linien die Abschiedsszene.[4]) Man bemerkt deutlich, wie allenthalben im ersten Teil Förderung und Hemmung der Entwicklung nebeneinander und ineinander wirken, Briefe mehr erzählenden Charakters mit solchen reiner Äußerung und gleichgültiger Mitteilung wechseln.

Der erste Abschnitt des zweiten Teils hat für die psychische Gesamtentwicklung wesentlich retardierende Bedeutung. Dem entspricht der Grundcharakter der Briefe. Er ist zunächst ein erzählendes, plauderndes, nur hin und wieder von einer lebhafteren Äußerung unterbrochenes Mitteilen, ein Berichten und Betrachten. Sehr allmählich beginnt die Steigerung des Erlebnischarakters. Zuerst ist es der Gesandte, dann die Gesellschaft, welche den Stoff zur Erregung geben, beide brauchen erst eine erzählende Exposition. Sie gibt sich in der Verschlingung beider Elemente in den Briefen vom 20. Oktober, 26. November, 24. Dezember, 8. Januar, 20. Januar, 8., 17. Februar. Sie ist im wesentlichen rein sachliche Vorbereitung der Begebenheit. Werthers Erleben geht ziemlich gleichmäßig seine Bahn. Im Vergleich zu dem ersten Teil ist es gedämpft und ruhig. Erst mit dem Brief vom 15. März setzt eine lebhaftere Entwicklung ein bis zum Briefe vom 5. Mai. Werther geht. Nun folgt noch ein neues retardierendes Moment: der Besuch bei dem Fürsten M., der Gedanke in den Krieg zu ziehen. Dieser „vierte Akt" schließt mit der starken Pointe der Zeilen vom 16. Junius und dem Entschluß, in Lottes Nähe zu eilen.[5]) Bemerkenswert ist, wie dieser ganze Abschnitt, der von einem anderen Orte und von anderen Menschen handelt, in den großen Rahmen: Werther, Lotte, Albert einbezogen wird. Werther schreibt einmal an Lotte und dankt Albert für die

---

[1]) Brief vom 21. August.
[2]) 22. August.
[3]) 3. September.
[4]) 10. September.
[5]) Brief vom 18. Junius.

nachträgliche Mitteilung der vollzogenen Trauung. Die äußere Handlung wird gefördert, die Einheit der Gesamtentwicklung gewahrt Nun beginnt der letzte Abschnitt. Er enthält die größte Zahl reiner Äußerungen und Monologe. Die absteigende auflösende Tendenz wirkt von Anbeginn stark und entschieden, fast unaufhaltsam. Jede Erzählung beginnt mit der persönlichen Beziehung auf den Briefschreiber[1]) und erregte Monologe rücken dies Erleben in eine größere Nähe.[2]) Mit diesem erregten Gefühl werden die kleinen Ereignisse in Lottes Umgebung[3]) aufgenommen. Demgegenüber wirkt der immerhin von anderen Dingen als dem eigenen Erleben berichtende Brief vom 15. September wie eine Pause. Dann beginnt von neuem der beschleunigte Ablauf des Erlebens. Die ausgesprochenen Monologe, Äußerungen und Betrachtungen nehmen überhand.[4]) Werthers Geist wird immer unfähiger, die bestimmten Umrisse eines Erlebens festzuhalten, alles ist Ausdruck und Geste und werden auch einzelne Züge noch erzählungsmäßig gegeben,[5]) so folgen ihnen alsbald ausgesprochen monologische Stücke.[6]) Noch einmal erweitert sich der Kreis des Erlebens in dem Brief vom 30. November, um sich mit aller Wucht eines dramatischen Geschehens alsbald nur noch enger und endgültig zu schließen.[7]) Es wird deutlich, wie in diesem letzten Abschnitt gegen eine allgemeine Tendenz der Verengerung und Beschleunigung durch Erzählungen[8]) oder Betrachtung und Erwägung[9]) die letzten Versuche einer Erweiterung und Befreiung vergebens ankämpfen.

Nunmehr auf das höchste gespannt und nur einer gewaltsamen Lösung noch zugänglich, findet Werthers Zustand in dem Brief nicht mehr seinen adäquaten Ausdruck. Der Brief ist am Ende seiner darstellerischen Kraft. Es fehlt die Bühne. Eine szenische Aufführung ist natürlich ausgeschlossen. ·Ein Bericht, vielfach beglaubigt durch Augenzeugen und in seiner Zeugniskraft durch

---

[1]) Briefe vom 4. August und 4. September.

[2]) 29. Julius, 21. August, 3. September.

[3]) 5. September, 12. September.

[4]) 10. Oktober, 12. Oktober, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, 30. Oktober, 3. November.

[5]) Briefe vom 21. November, 24. November.

[6]) 22. November, 26. November.

[7]) Briefe vom 1. Dezember, 6. Dezember.

[8]) Briefe vom 15. September, 30. November.

[9]) 3. November, 15. November.

Mitteilung einzelner Dokumente erhöht, muß die Bühne zu ersetzen suchen. Es beginnt der Herausgeber an den Leser von „den letzten merkwürdigen Tagen unseres Freundes“ zu berichten.

Achtes Kapitel.

Der Herausgeberbericht.

Der Herausgeberbericht umfaßt etwas über ein Viertel unserer Dichtung. Er enthält annähernd zu gleichen Teilen Aufzeichnungen Werthers und den Bericht des Herausgebers. Es fragt sich, wie die in sich heterogenen Elemente von Bericht und Brief von epischer und dramatischer Gestaltung ineinander gearbeitet und zu einem Ganzen gefügt sind. Die Analyse wird zweierlei zu berücksichtigen haben: das Verhältnis dieses letzten Stückes zu der Dichtung überhaupt, genauer: zu ihrer eigentümlichen Darstellungsform und der hierdurch bedingten Weise der Auffassung; und den unmittelbaren Eindruck bei der ästhetischen Aufnahme dieses letzten Stückes selbt als Resultat einer bestimmten Gestaltung, eines bestimmten Verhältnisses von Brief und Bericht, eines Ineinandergreifens von Worten Werthers und des Herausgebers, in unserer Formulierung: einer Verflechtung dramatischer und epischer Auffassungsform.

Was das erstere betrifft, so hat, denke ich, die Analyse der Briefe im einzelnen und in ihrem darstellerischen Zusammenhang zur Genüge erwiesen, daß der Werther nicht zu denen im 18. Jahrhundert häufigen Produktionen gehört, deren Grundstruktur eine Erzählung sein soll, in welche Gespräche, Tagebücher und Briefwechsel mehr aus lehrhaftem und moralischem Interesse eingeflickt wurden, als aus künstlerischen Erwägungen über die Form der Darstellung. Der Werther ist in erster Linie eine Sammlung von Briefen. Diese hinwiederum sind Äußerungen, sind wie Reden und Taten eines Menschen Offenbarungen eines Seelenzustandes. Als solche geben sie unserer Dichtung ihren dramatischen Grundcharakter und der Bericht gilt nur als ein Ersatz der Briefe. Es entspricht dem Verhältnis dieses letzten Stücks zu dem Ganzen, daß nach Möglichkeit auch hier dem Helden selbst das Wort gelassen wird. Es hieße die eigentümliche Geltung dieses letzten Viertels verkennen, wollte man es als eine rein epische Ergänzung des Vorhergehenden ansehen. Es ist wichtig, im Auge zu behalten, daß auch dieser letzte Abschnitt fast zur Hälfte aus Aufzeichnungen Werthers besteht, seine epische Geltung mithin erheblich eingeschränkt wird.

Ein Gleiches lehrt uns die Betrachtung des Verhältnisses von Br und Bericht in diesem letzten Stück des „Werther".

Eine rein epische Gestaltung müßte die direkten Reden der der Erzählung auftretenden Personen immerhin so zu geben such daß sie aus dem ideellen Rahmen des Erzähltwerdens nicht hera fallen, daß der Erzähler von der direkten Rede einer der Person wieder in die reine Erzählung übergehen kann, ohne den V stellungsverlauf des Lesers zu vergewaltigen. Es muß im Leser der Aufnahme direkter Rede etwas wie ein Gefühl lebendig bleib hier eine Wiedergabe zu lesen. Dies entspricht in jedem Falle d reinen Tyus epischer Vorstellungsbildung, dem die Mannigfaltigk epischer Kunstwerke in ihrer Weise und in verschiedenem Gra gerecht zu werden versucht. Von einer solchen Verschmelzung Aufzeichnungen Werthers in dem Bericht des Herausgebers ka nun in keinem Falle die Rede sein. Im Gegenteil. Es ist al getan, die Aufzeichnungen als solche von dem Bericht klar sondern. Die Zettel und Briefe werden mit aller wünschenswer Deutlichkeit als gesonderte Stücke dem Bericht eingefügt und Br und Bericht scharf voneinander geschieden. Entspricht es ei rein epischen Gestaltung, daß der Erzähler im Bewußtsein Lesers bei der Aufnahme der direkten Rede irgendwie lebendig u wirksam bleibt, so ist hier, wie ich glaube, nichts von einem solch Erzähltsein zu bemerken: wir vergessen, wenn wir Werther hör den Herausgeber.

Und in der Tat will er ja auch, wie es die einleiten Sätze[1]) deutlich genug erkennen lassen, nur als Vermittler u Ordner, allenfalls noch als der Interpret der Gesinnungen u Charaktere der Personen gelten, nicht als Erzähler und mag er a an manchen Stellen ein Detail bringen, wo er von der Freiheit Interpreten reichlich Gebrauch macht und seine Gewährsmänner zugeben wohl einigermaßen in Verlegenheit wäre,[2]) so verfehlt er d nicht, andererseits häufig und mit einer gewissen Absichtlichkeit, Quelle anzugeben und von den Tatsachen mit jener dem sachlich wahrheitsgetreuen Bericht eigentümlichen Vorsicht Mitteilung machen, die ihn auf die Rolle des bloßen Vermittlers, des objekti Berichterstatters einschränkt. Ich führe die Hauptstellen an: S. Z. 7—22, S. 142 Z. 14f., S. 143 Z. 4f., S. 148 Z. 3f., Z. 18—

---

[1]) S. 141 Z. 1—22.

[2]) Z. B. S. 144 Z. 1ff., S. 156 und 157, S. 161 Z. 12f., S. 175—177.

S. 150 Z. 14f., S. 158 Z. 7—18, S. 154 Z. 5—9, S. 155 Z. 3ff., S. 159 Z. 5—10, S. 162 Z. 5, S. 164 Z. 11, S. 177 Z. 15f., Z. 22f., S. 180 Z. 25f., S. 182 Z. 14 bis S. 183 Z. 18, S. 187 Z. 9, S. 190 Z. 1—3, Z. 20—24, S. 191.

Die Gestaltung der epischen Partien ist also im allgemeinen die des reinen Berichts, in welchem sich, um Früheres zu wiederholen, „der Erzähler wohl hüten muß, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem Andern erfahren haben kann".[1])

Die Gestaltung der Briefe und Aufzeichnungen, zu denen hier auch die Gesänge des Ossian zu rechnen sind, bewegt sich auf derselben Grundlinie wie die der vorausgeschickten Brieffolge. Sie ist im wesentlichen dramatisch und je nach den Bedürfnissen der mitgeteilten Sachlichkeiten und des Darzustellenden episch oder lyrisch erweitert.

Die Verschmelzung der epischen und dramatischen Partien zu dem Ganzen des „Herausgeberberichts" geschieht unverkennbar in einer Unterordnung der Worte des Herausgebers unter die Aufzeichnungen Werthers. Es ist nicht, als seien diese Erweiterungen und Ausgestaltungen des Berichtes, vielmehr hat sich der Bericht mit der Rolle des verbindenden Textes zu den Äußerungen Werthers zu begnügen. Er interpretiert, ergänzt und ordnet. Man könnte also etwas paradox, aber nicht unrichtig, dies letzte Stück als Drama ansprechen, in welchem die szenischen Bemerkungen des Dichters den gesprochenen Text überwiegen. Tatsächlich, d. h. an der eigentümlichen Verlaufsform unserer Auffassung orientiert ist das Verhältnis von Brief und Bericht ein Solches. Und es ist mehr als die Freude an Absonderlichkeiten, die uns veranlaßt, dies in aller Schärfe hervorzuheben: die dramatische Wucht der Schlußpartie, die wohl von Niemandem bestritten wird, scheint nur bei einer solchen Grundstruktur erklärlich. Eine szenische Aufführung könnte den Pistolenschuß nicht plötzlicher, nicht momentaner, nicht aus größerer Nähe vernehmen lassen, als es hier die Verbindung von Brief und ergänzendem Bericht vermag: Dies Aufleuchten und Versinken in die Nacht hat eine unheimlich sichtbare Realität. Ein so vollwertiger Ersatz der Bühne war nur möglich, wenn von vornherein die Aufzeichnungen als das Primäre, die Worte des Herausgebers als das Sekundäre gelten, die Gestaltung also auch hier auf besondere Weise dem Dramatischen zuneigt und das Epische auf das unbedingt Notwendige beschränkt.

---

[1]) S. 96.

Wie sehr im übrigen dies Absicht des Dichters gewesen se muß, ist aus dem Vergleich der ersten und zweiten Fassung d „Werther“ ersichtlich.[1] Die Briefe vom 12. und 14. Dezember standen ursprünglich in der Brieffolge und wurden erst bei der Ur arbeitung dem Bericht des Herausgebers einverleibt. Der berichtend Teil ist freilich in der zweiten Fassung ebenfalls erweitert. Doch wa dies einerseits die Konsequenz der erst der zweiten Fassung ang hörenden Geschichte von dem Bauernburschen und geschah anderer seits aus dem außerkünstlerischen Bestreben, Albert[3] mehr Gerechti keit widerfahren zu lassen. Die Umstellung jener Briefe vom 1 und 14. Dezember hat dagegen offensichtlich den Zweck, die dramatische Grundtendenz des letzten Abschnitts zu betonen.

Schließlich zeigt sich das dramatische Bestreben vollkommen Vergegenwärtigung, statt epischer Übermittlung, nirgends deutlich als in der Gestaltung der Schlußpartie. Sie beginnt nach meine Gefühl mit dem Brief an Lotte S. 159 Z. 11: „Es ist beschlosse Lotte, ich will sterben“. Von hier wird auch die Verpflechtung v Brief und Bericht zu dem eigentümlichen Ganzen dieser dramatisc episch-lyrischen Gestaltung enger und sozusagen sprechender. D allmähliche bruchstückweise Entstehung des Briefes an Lot bildet den Faden, an welchen sich diese letzten Begebenheiten teils erzählt (Bericht des Herausgebers), teils als Handlung vorgefüh (Briefabsätze Werthers) aufreihen. Bedeutsam wird dieser Abschn durch genaue Angabe von Wochentag und Datum[4] eingeführt u auch in seinem Verlauf von genauen Zeitangaben begleitet, eine guten Ersatz für die mangelnde Bühnenrealität und Szenenfolge

Nun folgt in Absätzen der Brief an Lotte und der durcha als Kommentar und Erläuterung geltende Bericht des Herausgeber Er befaßt sich zu seinem größeren Teil mit Werther, muß ab auch, da es noch die Darstellung des letzten Zusammenseins m Lotte gilt, sich auch auf diese beziehen. So wendet sich der Beric nach der Mitteilung eines zweiten kurzen Briefabschnitts[6] Lotte z Er interpretiert und bereitet vor. Ein Drama, das von alle

---

1) Vgl. W. A. Lesarten S. 409 f.

2) W. A. S. 150 Z. 18 bis S. 154 Z. 9.

3) Alias Kestner.

4) S. 159 Z. 5.

5) S. 160 Z. 24, S. 162 Z. 1, S. 164 Z. 7, S. 181 Z. 25, S. 186, Z. 12, Z. S. 187 Z. 10, Z. 19, S. 189 Z. 27, S. 190 Z. 4, S. 191 Z. 17 und 19.

6) S. 162 Z, 7—12.

Anbeginn Lotte auf die Bühne gebracht hätte, würde vieles von dem, was hier gesagt ist, bei dem Leser auf andere Weise lebendig gemacht haben. Die Briefform kann es aus sich selbst heraus nicht leisten. So muß der Herausgeber einspringen. Er führt nun auch Werther und Lotte zusammen.[1])

Dieses Beisammensein wird nun wieder zu einem großen Teil nicht erzählt, sondern szenisch vorgeführt: Werther liest Ossian. Wir lesen mit ihm, wissen was ihm Ossian bedeutet. Gebraucht er doch selbst in den Briefen manche Ossianische Wendung und der Schluß des Gesanges enthält unmittelbare Anklänge, eigene Worte Werthers[2]) und schließlich die denkbar engste Beziehung zu Werthers eigenem Schicksal. Es ist bekannt, daß sich diese Sätze im Ossian erst an späterer Stelle finden. Goethe hat sie mit Absicht herausgehoben: sie erleichtern dieser im Grunde lyrischen Partie des Ossian-Gesanges die Ausübung ihrer dramatischen Funktion. Und indem des Herausgebers szenische Bemerkungen S. 175 Z. 7—22 besonders Z. 13—15 die Situation vor Augen führen, kann ihre für das Ganze nützliche Geltung als Äußerung des lesenden Werthers in ihrer ganzen Tiefe auswirken. Der Leser ist in seinem inneren Erleben ganz in Anspruch genommen. Der Herausgeber kann sich in seiner Schilderung von der Gewalt der Situation mitreißen lassen: es wird niemand fragen, ob er diese Einzelzüge so genau erfragen konnte.

Nun folgt abermals ein Abschnitt des Briefes S. 177 Z. 26 bis S. 180 Z. 24. Er wirkt athmosphärebildend. Werther spricht vom Sterben, spricht von einem Begräbnis, lyrische und dramatische Werte verflechten sich und erhöhen gegenseitig ihre Geltung. Es ist Werthers letzter Tag. Wir sind an der letzten Höhe. Welche dramatische Realität steckt in den wenigen Zeilen an Albert um die Pistolen.[3]) Es ist wie auf der Bühne ein letzter Entschluß: was nun folgt, ist unaufhaltsam, unentrinnbar. Zug um Zug und Schritt um Schritt erfüllt sich das Schicksal — eine tragische Gestaltung. Lotte gibt dem Jungen die Pistolen. Dies wird der Anlaß eines neuen Briefabschnitts S. 185 Z. 25 bis S. 186 Z. 11. Dann wieder einige szenische Bemerkungen des Herausgebers S. 186 Z. 12—18. Dann ein Brief an Wilhelm S. 186 Z. 19—23, dann einer an Albert S. 186 Z. 24 bis S. 187 Z. 5. Ist es nicht, wie

[1]) S. 164 Z. 7.
[2]) Vgl. S. 124 Z. 27 bis S. 125 Z. 8, S. 175 bis S. 176.
[3]) S. 181 Z. 3—4.

wenn auf der Bühne der Held noch kurz vor der Todesstunde I
fehle austeilend, Anordnungen treffend, den Kontrast dieser äuße
Gelassenheit zu der Zerstörung seines Innern in der nüchtern
Schärfe dieser sachlichen Abwicklung, den Zuschauer spüren lä
Derartig das Ende hinausschiebende Einzelheiten gehören
Mittel der Retardierung zu dem allgemeinsten Requisit dramatisc
Technik. Sie sind da, „um das sich Überstürzen des Vorgangs
verhindern und uns in die Situation einzutiefen, ... dem an s
Hastigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen
Es ist hier im Werther durch die Verflechtung von Brief und I
richt geleistet, was LUDWIG für den Bau einer Szene im Dra
verlangt: „Je gerader die Linie (sc. der Entwicklung), um so m
Biegungen muß der Dialog machen."[2]) Der Formwert dieses kur
Briefes an Wilhelm und Albert liegt in der Verzögerung
tragischen Entwicklung.

Nun folgt die Schlußszene: sie erfüllt und faßt zusammen.
bedarf nicht der Betonung der Selbstverständlichkeit, daß e
szenische Vorführung anders verfahren müßte. Der Held kön
nicht so, wie er hier einen Brief schreibt, monologisieren. Die I
dingungen der Bühne und die eines Briefs sind ja toto coelo v
schiedene. Aber es handelt sich hier wie dort um die Herv
bringung jener spezifisch dramatischen Aktualität, die uns
Selbstmord kaum als erzählt, sondern als ein jetzt und h
Geschehenes vorführt. Dies ist in den Schlußsätzen des Brie
geleistet. Ergreift der Herausgeber S. 189 das Wort, so
eigentlich für den Leser der Schuß schon gefallen. Se
Worte können nurmehr unser Gefühl bestätigen und so liest s
denn auch sein Bericht wie eine sachliche Aufzählung der unmit
baren Folgen des Selbstmords. Tatsache an Tatsache, so stel
die Sätze starr wie Grabsteine nebeneinander.

Es ist, wie ich glaube, deutlich geworden, in welchem Sinne
die Aufzeichnungen Werthers in ihrem dramatischen Charakter
das Primäre ansehen. Quantitativ freilich überwiegt der Anteil
Herausgebers. Aber es zeigt die Analyse der Gestaltung, daß s
sein Bericht an die Aufzeichnungen Werthers, nicht diese an i
anschließen, mithin die dramatische und nicht die epische Tend
wesensbestimmend ist.

---

[1]) O. LUDWIG, Shakespeare Studien-Werke VI S. 167.

[2]) Shakespeare Studien-Werke VI S. 66.

Für den Gesamtaufbau erscheint diese Tatsache wichtig genug. Es wird die merkwürdige Einheit des „Werther", die künstlerische Notwendigkeit seines So-und-nicht-anders verständlich. Wie leicht könnte das letzte Viertel aus dem ideellen Rahmen einer einheitlichen Vorstellungsbewegung herausfallen, wenn auf diese gegen Schluß immer ausgesprochener dramatische Gestaltung der Brieffolge eine rein epische des Herausgeberberichts folgte! Ich will nicht entscheiden, in wie weit hier eine Einheit herzustellen, überhaupt noch möglich wäre. Sicherlich aber wäre diese Einheit keine so vollkommene als die hier erreichte, wo Werthers Aufzeichnungen Herausgeberbericht und Brieffolge innerlich verbinden.

In der Herstellung dieses Zusammenhangs liegt überhaupt ein besonderes Problem der Gestaltung. Verschiedene Momente scheinen an seiner Lösung mitzuarbeiten. Zunächst einmal müssen uns die Anmerkungen des Herausgebers als eine Art stiller Vorbereitung seines Berichtes gelten. Bleibt während der Lesung der Briefe das Gefühl, eine herausgegebene Sammlung zu lesen, lebendig, so erscheint der Bericht des Herausgebers nicht mehr als ein völliges Novum. Weiterhin wird aber in diesem letzten Viertel und hier besonders in den Aufzeichnungen Werthers vielfach auf Früheres Bezug genommen. Ich lasse wiederum eine Zusammenstellung sprechen Es wird erwähnt:[1])

Die Linden und die Nachbarskinder S. 145 Z. 18.
Das Jagdhaus S. 152 Z. 3.
Die Laube S. 152 Z. 4.[2])
Das Tal S. 152 Z. 4, S. 160 Z. 17.
Das Klavier S. 165 Z. 2.
Der gräfliche Garten S. 186 Z. 16.[3])
Der Schattenriß Lottes S. 188 Z. 11.
Die blaßroten Schleifen S. 189 Z. 16.
Die Kinder S. 161 Z. 12—28, S. 189 Z. 17, S. 191 Z. 11—17.
Der blaue Frack S. 190 Z. 25.[4])

Schließlich ragt aus der Brieffolge eine der eingeflochtenen Geschichten bedeutsam in den Bericht hinein: Das Ende des Bauernburschen wird in der engsten Beziehung und im innigsten Kontrast zu Werthers eigenem Schicksal im Herausgeberbericht erzählt.[5]) Werthers auf ihn bezügliche Worte tragen in sich die gleiche Symbolik für Werthers eigenes Schicksal, wie manche Äußerung in den Briefen.

---

[1]) Vgl. S. 306. [2]) Vgl. S. 82 Z. 8, Z. 16. [3]) Vgl. S. 7 Z. 5ff.
[4]) Vgl. S. 119 Z. 21 bis S. 120 Z. 5. [5]) S. 145 bis S. 148.

Schlußbetrachtung.

Die Analyse des „Werther“ will nicht als erschöpfend gelt
kann es auch nicht. Alles Individuelle ist seiner Natur nach
endlich und unerschöpflich, denn es realisiert sich letzten En
jeweils nur in der Fülle, in welcher es nacherlebt wird. Diese a
ist von Individuum zu Individuum wechselnd und ist selbst une
lich. Eine andere Realisierung des Individuellen gibt es ni
So mag „der Werther“ als Goethesches Werk, als Glied eines
der Literaturgeschichte wie immer hergestellten Zusammenha
als ein geschlossenes Gebilde erscheinen, eine auf das Werk se
gerichtete Erkenntnis muß jeweils mit der Tatsache rechnen,
es der Erkenntnis nur zugänglich gemacht werden kann durch
Medium einer nacherlebenden Individualität. Darin liegt das
kommensurable aller historischen Erkenntnis.

Die vorliegenden Studien wollen aus den Bedingungen di
Erkenntnis methodische Gesichtspunkte gewinnen. Daher j
doppelte Richtung erkenntnistheoretischer Auseinandersetzungen
auf einen Einzelfall gerichteter Studien. Jene wollen die Gesic
punkte gewinnen, diese ihren methodischen Ertrag zu nü
suchen. So wurde zunächst gefragt: was wird denn gemei
untersucht, wenn ein Werk Gegenstand literaturgeschichtlicher
kenntnis wird? Das „Kunstwerk“ wurde als ein vieldeutiger Be
aufgezeigt und an ihm die Unterscheidung des ästhetischen und
künstlerischen Gegenstandes vollzogen. Diesen Untersuchungen f
aber die tiefere phänomenologische Begründung. Vor allem w
das Verhältnis des ästhetischen und künstlerischen Gegensta
zueinander noch genauerer Untersuchung bedürftig. Die Ana
des „Werther“ zeigt beispielsweise, daß der künstlerische Gegenst
seine Struktur jeweils der Beschaffenheit des ästhetischen Miterle
verdankt, daß manches ihn aufbauende Element seine Eigentüml
keit dem individuell bedingten Nacherleben der Dichtung verda
Ossians Gesänge verlieren an architektonischer Bedeutung für
künstlerischen Gegenstand, wenn dem Leser die Fähigkeit man

die Gefühlswerte nordischer Sagen- und Nebelwelt in sich nachzuschaffen. Was ist nun bei solcher Abhängigkeit der künstlerische Gegenstand als eigentümlicher Gegenstand der Erkenntnis? Es bietet sich die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert als ein deskriptives Hilfsmittel zur Analyse, aber über die Geltung des künstlerischen Gegenstandes ist damit noch nichts entschieden. Es darf niemals übersehen werden, daß Ausdruckswert und architektonischer Wert einander bedingen und daß sich daher eine Analyse niemals darin erschöpfen darf, lediglich eine Zusammenstellung von Formwerten und Ausdruckswerten zu liefern, daß vielmehr ihre Aufgabe wesentlich in dem Nachweis des Ineinandergreifens und Aufeinanderbedingtseins beider Werte beruht. Die nachzuweisen bot die Analyse des „Werther" vielfach Gelegenheit.

Die Notwendigkeit einer solchen Stellung der Aufgabe zeigte sich aber aus der Untersuchung über den Begriff der poetischen Form. Hier galt es, die Ergebnisse der neueren Forschungen über das ästhetische Erleben einer Begriffsbildung, die auf die Erkenntnis pes Individuellen abzielt, nutzbar zu machen. Aus der phänomenologischen Untersuchung der drei Begriffspaare: Form und Inhalt, Form und Stoff, Form und Material wurde der ästhetische Formbegriff gewonnen. Mit dem Nachweis der ihm zugrunde liegenden symbolischen Einfühlungsrelation war ohne weiteres jene Verflechtung von architektonischen und Ausdrucks-Werten gefordert, die sich in der Analyse des „Werther" auf das deutlichste aufzeigen ließ.

Ebenso ergab sich aber aus der Natur des ästhetischen Formbegriffs die Notwendigkeit einer Orientierung über die Formen der ästhetischen Auffassung, in unserem Falle: über die ästhetischen Auffassungsformen der menschlichen Rede. Denn ein ästhetisches Erleben ist niemals eine einfache Summierung einzelner Einfühlungselemente, das Erleben als Ganzes ist mehr. Diese eigentümliche Synthese zu erfassen schien nur durch eine Analyse der dramatischen, epischen, lyrischen Auffassungsform der Rede möglich. Auch war damit im nacherlebenden Individuum jeweils der Punkt aufgezeigt, der bei allem Wechsel der Individualität konstant bleibt, weil die Grundfunktionen menschlicher Rede dieselben bleiben: Ausdruck und Bericht. Damit war jener feste Punkt gewonnen, von dem aus ein Eindringen in die innere Struktur eines Kunstwerks ermöglicht wurde: wie immer die Ausdruckswerte einer Dichtung im Einzelerleben zur Wirkung gelangen und dementsprechend den Charakter derselben verändern — die in ihr vorge-

bildete Form der Auffassung menschlicher Rede ließ sich in de Grundzügen feststellen, ohne der individuellen Mannigfaltigke ästhetischen Nacherlebens Gewalt anzutun. Auch dies erwies d Analyse des „Werther“. Er war für diese Untersuchung besonde geeignet, denn seine Geltung als Briefroman hatte ihm von vor herein eine Ausnahmestellung unter den üblichen poetischen Forme zugewiesen. Hier war demnach eine Untersuchung des künstlerische Gegenstandes in seiner Beziehung zu den poetischen Auffassung formen der Rede besonders am Platze. Das Ergebnis hat, denl ich, das Aussichtsreiche eines solchen Gesichtspunktes auch erwiese Dabei ist eine auf das Individuelle gerichtete Untersuchung übe haupt nicht anders durchzuführen, als durch genaue Präzisierur des Standpunktes, von dem die Betrachtung unternommen wir Nur so ist Individualerkenntnis möglich. Alles andere bleibt i Ungewissen persönlicher Eindrücke und Stimmungen erkenntni mäßiger Formulierung entzogen. Mau tut besser darüber z schweigen, als unzulänglich darüber zu reden. —

Als Aufgabe verbliebe nun eigentlich noch, den grundsätzliche Standpunkt dieser Untersuchungen an dem heutigen Stand der litera historischen Methode zu messen. Diese Aufgabe durchzuführen e forderte aber noch eingehende Studien. Dazu ist der Verfasser zurze außerstande. Doch wird dies bei der zunehmenden Bedeutu der Logik einer Erkenntnis des Individuellen jedenfalls noch g leistet werden. Was hier geboten wurde, waren nur Anfänge u Versuche neuer Problemstellungen.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK
HERAUSGEGEBEN VON
THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.
XI.

GERHART HAUPTMANNS NATURALISMUS UND DAS DRAMA.

Von

SIGMUND BYTKOWSKI.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XI.

GERHART HAUPTMANNS
NATURALISMUS UND DAS DRAMA.
VON SIGMUND BYTKOWSKI.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

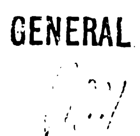
GERHART HAUPTMANNS NATURALISMUS UND DAS DRAMA.

Von

SIGMUND BYTKOWSKI.



HAMBURG und LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.



HERRN

PROF. DR. RICHARD MARIA WERNER

IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Inhalt:

I. Einführung.

Die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung ist beschränkt. In doppelter Richtung. Erstens konnte hier der Persönlichkeit GERHART HAUPTMANNS als Mensch und Dichter nicht Rechnung getragen werden. Nicht einmal seinem Schaffen als solchem, noch viel weniger seinem Werke als ganzem — insoweit es abgeschlossen erschiene. Es ist nur das naturalistische Drama HAUPTMANNS ins Auge gefaßt, nicht das gesamte naturalistische Drama, sondern nur dasjenige HAUPTMANNS, und darin liegt die zweite Beschränkung.

Es wird wohl einerseits nicht möglich sein, die Person HAUPTMANNS, so wie sie sich in seinem gesamten Schaffen kundgibt, aus den folgenden Erörterungen völlig auszuschließen, ebensowenig ist es darauf abgesehen, das naturalistische Drama HAUPTMANNS ganz isoliert von dem übrigen zeitgenössischen hinzustellen. Im Gegenteil wird jenes hier als Typus und Vorbild genommen, und es muß also das darüber Gesagte zum überwiegenden Teil auch für dieses Geltung beanspruchen. Immerhin muß aber, um Mißdeutungen vorzubeugen, auf die zweifache Beschränkung im Voraus hingewiesen werden. Das naturalistische Drama HAUPTMANNS ist, wie gesagt, als Beispiel ins Auge gefaßt, an dem die Anwendbarkeit des Naturalismus im Drama geprüft werden soll. Warum ich das Drama HAUPTMANNS hierzu wählte, braucht nicht erst gerechtfertigt zu werden. HAUPTMANN ist unter den zeitgenössischen naturalistischen Dramatikern der hervorragendste, der erfolgreichste und der konsequenteste.

Ich beschränke mich aber in meiner Bezugnahme fa
ausschließlich auf das naturalistische Drama HAUPTMANNs nic
ohne Ursache. Obzwar nämlich die übrigen naturalistisch
Dramatiker sicherlich für die subjektive Literaturgeschich
interessant genug sind, bieten sie für die Betrachtung d
naturalistischen Dramas meistens doch nur dasselbe dar, w
HAUPTMANN. In der Beschränkung aber liegt, wie immer, e
großer Vorteil.

Es ist nämlich klar, daß eine zu große Fülle von Be
spielen nur verwirrt, statt aufzuklären. Denn bei Heranziehu
von Beispielen aus verschiedenen Autoren muß man den su
jektiven Unterschieden und den Eigentümlichkeiten der Einzeln
gerecht werden — will man überhaupt billig sein, wie wir u
ja HAUPTMANN gegenüber zu sein vornehmen. Schon das alle
lenkt ab und zersplittert die Aufmerksamkeit, statt sie
konzentrieren.

Dazu kommt noch etwas, was gemeiniglich nicht rec
beachtet wird. Bei Anwendung von Beispielen soll man na
Möglichkeit von der Voraussetzung ausgehen, daß sie meiste
dem Leser bekannt sind, wenn nicht, daß sie ihm leicht z
gänglich sind, oder daß es ihm keine besondere Schwierigk
bereiten würde, sich mit ihnen bekannt zu machen. Üb
wiegen aber Beispiele aus minder bekannten oder unzugän
lichen Werken, so ist das Ziel ihrer Anführung nicht erreic
auch wenn man sich noch so viel Mühe gibt, das Nötige da
zu tun. Sie bleiben für denjenigen, der sie nicht kennt, t
Stellen des Buches und entkräften so die Beweisführung,
dem sie ermüden.

Was nun unseren Gegenstand im allgemeinen anbetri
könnte uns zum Vorwurf gemacht werden, daß wir offe
Türen einrennen, da der Naturalismus zu den überwunden
Phasen gehört. Dem ist nicht so. Ist der Naturalismus üb
wunden, so wäre gerade jetzt, wo der Kampf ausgerung
Zeit, sich umzuschauen und ihn zu bewerten, in seinen I
tümern und in seinen Errungenschaften. Ein solcher Rü

blick bietet den Vorteil, nicht als ein Fehderuf aufgefaßt zu werden, und für die Zukunft kann man Irrtümern eher ausweichen, wenn man aus vergangenen die Lehre gezogen. Was die mehr theoretischen Auseinandersetzungen anlangt, die die kritischen ergänzend begleiten, so können sie nicht immer Neues bringen — vieles wurde schon längst hervorgehoben. Dennoch glaubten wir, daß es von Nutzen wäre, es hier in diesem Zusammenhang zu wiederholen. Manches wirkt ein paar Jahre später, das einmal für taube Ohren gesprochen wurde. Denn die Zeiten ändern sich. Wird daher das, was zu Anfang der Fehde behauptet wurde, nach deren Ausgang wiederholt, so bekommt es ein anderes Gewicht. Denn man wird nicht vermuten, daß derjenige, der jetzt die Stimme erhoben, all die Gegenrufe nicht vernommen oder nicht beachtet hätte, die im Laufe des Kampfes erschallten. Man vermutet also ein ganz anderes Vertrautsein mit dem Gegenstande, als zur Zeit, da dieser neu war. Wird dennoch etwas abgelehnt, so wird es — so muß man glauben — trotz der neu gewonnenen Gesichtspunkte, oder eben von ihnen aus abgelehnt. Ebenso bekommt auch das Positive jetzt eine neue Bedeutung. So wird z. B. das über den Monolog Gesagte, obwohl dieser schon seiner Zeit Gegenstand lebhafter Erörterungen sein mochte, ein anderes Gewicht erlangen, jetzt, nachdem der sieghafte Naturalismus über dem Monolog dahergegangen war — ihn anscheinend für immer vernichtend.

Was die Sichtung des Stoffes anbelangt, so ergab sie sich von selbst. Nach einer historischen Einleitung, die uns den zeitlichen und örtlichen Zusammenhang des deutschen Naturalismus mit anderen Strömungen vergegenwärtigt, folgt eine Analyse der naturalistischen äußeren Technik, dann die Analyse der einzelnen Werke Hauptmanns. In der Folge faßten wir das, was wir über die Charaktere, die Sprache samt dem Dialog und Monolog, endlich über die Handlung, Idee und Fabel zu sagen hatten in je einem Kapitel zusammen, wobei aus der Analyse theoretische Ausführungen sich von selbst

ergaben. Der Schlußzusammenfassung endlich folgte noch ein allgemeine kunsttheoretische Begründung.

Von besonderen Vorschlägen oder Forderungen für di Zukunft hielten wir uns wohlweislich ferne. Es sollte kein Programmschrift werden, sondern ein Rückblick und ein Kritik; was als Mahnung daraus fließt, was Positives sic daraus ergibt, das braucht keiner besonderen, systematische Zusammenfassung hier, wo nicht der Ort dafür. Nichtsdesto weniger wird der Leser oft Gelegenheit haben, es zu finden so er unseren Ausführungen einige Aufmerksamkeit schenk Denn Kritik ohne positives Resultat halten wir für steri Deshalb scheuten wir nicht vor einem scheinbaren Abgehe vom Thema zurück, wenn es in irgendwelcher Richtung Posi tives zutage förderte. Wir hoffen, daß diese Verstöße gege das System uns nicht als Sünde, sondern vielmehr als Verdiens angerechnet werden. Bekommt doch so manches eine ander Bedeutung, wenn es an praktischen Beispielen erwiesen wir und sich aus ihnen ergibt.

II. Historische Einleitung.

Das im Sommer des Jahres 1889 zum erstenmal herausgegebene und im Frühling desselben Jahres entstandene dramatische Erstlingswerk HAUPTMANNS: „Vor Sonnenaufgang“ ist BJARNE P. HOLMSEN „dem konsequentesten Realisten, Verfasser von »Papa Hamlet« in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung“ gewidmet. Gemeint sind ARNO HOLZ und JOHANNES SCHLAF, die sich im Winter 1887 bis 1888 in Nieder-Schönhausen zu gemeinsamer Arbeit zusammenfanden, deren erste Frucht, der Novellenzyklus „Papa Hamlet“ (1889) war, die zweite das Drama „Familie Selicke“, beide unter dem gemeinsamen Pseudonym BJARNE P. HOLMSEN herausgegeben.

HAUPTMANN will durch seine Widmung den Dank ausdrücken für die Anregung, die ihm von HOLZ gegeben wurde. SCHLENTHER schreibt darüber in seiner Hauptmann-Biographie: „HOLZ las in seiner kleinen, sehr rührend und anschaulich von ihm geschilderten »Bude« in HAUPTMANNS Gegenwart eine Reihe kleiner Skizzen vor, die er gemeinschaftlich mit seinem etwas älteren Freund und Stubengenossen, JOHANNES SCHLAF verfaßt hatte. Die wesentlichste dieser Skizzen hieß »Papa Hamlet« und führte mit peinlicher Liebe zum kleinsten Detail in eine verwahrloste Komödiantenwirtschaft, die ohne jede Furcht vor den Widerwärtigkeiten der Armut, der Liederlichkeit, des Schmutzes, in vollkommener Naturtreue, der Wirklichkeit gemäß, sehr talentvoll abgeklatscht war. Mehr noch als diese Skizzen mögen auf GERHART

HAUPTMANN die eindringlichen Reden gewirkt haben, in welche HOLZ seine Kunsttheorie entwickelte, der jener »Papa Hamlet als Paradigma dienen sollte". Dann weiter: „GERHART HAUPT-MANN sah nun das, was er innerlich bestimmt empfand, durc ARNO HOLZens schneidige Beredsamkeit in Form und Satzun gebracht. ARNO HOLZ hatte es nicht mehr nötig, diesen neue Kameraden zum Realismus zu bekehren. Er gab ihm aber di letzte entscheidende Anregung".

So der Biograph, der mit der Entwickelungsgeschicht HAUPTMANNs innig vertraut ist. Er bemüht sich zwar in de Folge, nachzuweisen, daß sich bei HAUPTMANN schon frühe diese radikale Wendung vorbereitete und weist unter andere auf die im Jahre 1887, also noch bevor HAUPTMANN ARN HOLZ kannte, verfaßte novellistische Studie „Bahnwärte Thiel" hin. Dies ist aber einerseits überflüssig, denn es ve steht sich von selbst, daß sich die Wendung in der Seel HAUPTMANNs vorbereiten mußte, damit die Anregung sie dan herbeiführen könnte. Andererseits ist aber damit nicht vi nachgewiesen.

Denn, zugegeben, daß im „Bahnwärter Thiel" de künftige HAUPTMANN sich ankündigte, so ist es ja eben ei „novellistische Studie", also eine erzählende Dichtung, m der wir es hier zu tun haben, und SCHLENTHER erwähnt auc daß HAUPTMANN an einen autobiographischen Roman dacht also wieder eine erzählende Dichtung — seitdem aber prod zierte HAUPTMANN nur Dramen. Nun besteht aber scho „Papa Hamlet" aus fast lauter Rede und Gegenrede, so da die eingeflochtene Schilderung nicht viel mehr oder, m manchem Drama verglichen, entschieden weniger Raum ei nimmt als die Bühnenanweisungen HAUPTMANNs, und sich d ganze wie eine Reihe szenischer Bilder liest. Als Beispi diene gleich der Anfang, den wir auch deshalb wörtlich wiede geben, weil der nervös impressionistische Dialog charakteristis und vorbildlich ist:

Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thie

wiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen? ... „He! Horatio!"

„Gleich! Gleich! Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?"

„N ... nein. Das heißt" ...

— — „Donnerwetter nochmal! Das, das ist ja eine, eine — Badewanne!"

Der arme, kleine Ole Nissén wäre um ein Haar über sie gestolpert. Er hatte aber die Küche passiert und suchte jetzt auf allen Vieren nach seinem blauen Pinzenez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.

„Ha? Was? sagste nu?!"

„Was denn Nielchen. Was denn?"

„Schafskopf!"

„Aber Tiinwiebel!"

„Amalie?! Ich ..."

„Ai! Kieek da! Also döß?"

„Ha?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä!" Was?"

Amalie lächelte. Etwas abgespannt.

„Ein Prachtkerl!"

„Ein Teufelsbraten. Mein Teufelsbraten! Mein Teufelsbraten. Hä! Was Amalie? Mein Teufelsbraten!"

Amalie nickte. Etwas müde.

„Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!"

Aber Frau Wachtel mühte sich vergeblich ab. Herr Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem, wollte seinen Teufelsbraten nicht wieder loslassen.

„Hä! oller Junge? Hä?" In der Tat, Nielchen! In der Tat, ein ... ein ... Prachtinstitut! Ein Prachtinstitut!"

„Hoo, hoo, hoo, hoop! Hoo, hoo, hopp! Bum!!!"

Der große Thienwiebel schwelgte vor Wonne. Er hatte sich jetzt sogar auf ein Bein gestellt. Hinten aus

seinem karrierten Schlafrock klunkerten die Watten
stückchen.

„Aber Thieenwiebel!“ . . . . .“

Noch merkwürdiger ist die Darstellungstechnik in eine
anderen Novelle „Die papierene Passion“. Hier sind di
szenischen Angaben, um sie so zu nennen, durch kleinere
Druck von dem Dialog, dem eigentlichen Inhalt, kenntlich ge
macht. Wir geben auch aus ihr eine Probe, etwas gekürz
aber in der Weise, daß das Bild unverfälscht bleibt:

Eine kleine berliner Küche, vier Treppen hoch, um die Weinacht
zeit. Es ist fast dunkel. Nur das Herdenfeuer, das oben über di
Decke zittert und ab und zu aus dem Aschenloch ein paar Funke
die leis in den Kohlenkasten spritzen.

Mutter Abendroth'n, eine braunirdene Schüssel zwischen den Knie
sitzt da und reibt Kartoffeln. Ihr dickes, rundes Gesicht ist in de
Wiederschein der Herdglut vor ihr getaucht und puterrot; ihr Ha
schwarz und glatt gescheitelt. Sie trägt eine dunkelbraune Trikottaill
die durch eine bunte Brosche zusammengehalten wird, mit dem Bildni
der Königin Luise.

Die Uhr über dem Bett tickt, stoßweise weht der Wind den Schne
gegen das kleine Fenster. Dazwischen zuweilen, leise in das dump
Geratter der Fabrik hinten auf dem Hofe, das Klirren der Scheibe

„Hach Gott ja! — Ich sag ja! Sonn Fruenzimmer!“

Das Reibeisen ist ihr in den Brei gerutscht, sie klopft es gege
den Schüsselrand ab.

„Ich sag't ja! Ich ärger mir noch kaputt! An janze
Leibe! Ich kriej de Schwindsucht! Sonn Fruenzimmer!“

Die kleinen silbernen Ringe in ihren Ohrläppchen zittern, wied
kratzt es regelmäßig durch die Küche.

„Nee! Nee! Sonn Fruenzimmer! Sonn . . . pfff?! Ooc
schlecht!! Ich sag't ja! Warum nicht lieberst in de Beene?

Sonn Miststicken!! Na komm Du mir man! Ich wee
dir schon inweihen! — — —

Wat?? . . . Eenzen . . . Zween . . .“

Die Uhr über dem Bett hat zu schlagen begonnen, Mutt
Abendroth'n zählt.

„Vieren . . . Fünwen . . . Wat Sechsen?! Nanu wird
Dag! Nu schlag eener lang hin! Sonn Aas!“

Jetzt endlich ist auch die Küchentür aufgegangen.

„'N Abend, Mutterk'n!"

„M!!"

Verblüfft ist Wally an der Tür stehn geblieben. Sie ist ein kleines, blondes, vermeckertes Ding von elf Jahren. Den Schneeball hat sie so schnell als möglich wegzuwischen gesucht, sie stottert.

„Ick . . . ick . . ."

„M!!"

Unten, vier Treppen tiefer aus dem Budikerkeller tönt jetzt deutlich der dünne Ton einer Ziehharmonika: „Siste woll, da kimmt er, lange Schritte macht er" . . . Mutter Abendrothn, hat sich, die Hände in die Seiten mitten in die Küche gestellt . . . „Siste woll, da kimmt er schon, der besoffne Schwiegersohn . . ."

„I! — Ich. Doch! — Also doch schon?!

„Ich! . . . ich hab ja man . . . Liese!!"

„Wat?? Liese?? — Jawoll, Du Aas! Hab — ich — Dir — nicht jesagt. Du sost um Vieren widder da sind?! Wat?! Un jetzt is't Sechsen!! Na wachte Du! Ich weer Dir Fruenzimmer! Mensch infamichtet!! Det's schon det dritte Mal!! Mit die verflucktichsten Bengels haste dir wieder rumjetrieben! Uffe Weinachtsmarcht! Aasticke!!!"

„Ach Mutterch'en?! Mutterch'en?! Ich — ich — will't jo — Mutter!! Mutter!!"

„So! — So! — Ae! — Ae! — Ich weer dir!! . . . Ich hau Dir noch, dette Boomeel giebst!!"

„Muttär, — Muttär!!"

Wie lebhaft erinnert das nicht an Hauptmanns Dialog und seine umständlichen szenischen Anweisungen, die, wie gesagt, oft, wie in dem „Friedensfest" oder in der „Rose Berndt", bedeutend länger sind als die hier kleingedruckten Stellen.

Es liegt in dem Wesen dieser impressionistischen Darstellungstechnik, daß die Beschreibung bis auf ein Minimnm zusammenschrumpft und sich auf die knappe Angabe dessen beschränkt, was mit dem Auge unmittelbar gesehen, oder mit dem Ohr gehört wird. In der „Papierenen Passion" wird

— das ist besonders merkwürdig — hierbei sogar das Zeitwort stets in der Gegenwart gebraucht, wenn nicht ganz weggelassen: Eine kleine Küche (ohne Zeitwort), das Herdfeuer zittert, die Funken spritzen, Mutter Abendrot sitzt, ihr Gesicht ist puterrot, sie trägt eine Trikottaile, sie klopft, die Ringe zittern usw.

Alles drängt zur dramatischen Darstellungsform, wohl zu merken: nicht zum Drama hin. Es ist leicht zu begreifen, wie sich da die Täuschung einstellen konnte, daß dies direkt zum Drama hinführe, obwohl umgekehrt diese lose verbundenen, endlos sich einander reihenden Bildchen vom Drama weit wegführen, das vor allem einen streng architektonischen Bau beansprucht.

Dieser Täuschung gaben sich auch Holz und Schlaf hin, davon gibt die „Familie Selicke“ Zeugnis. Schlenther erwähnt auch, daß Holz Gerhart Hauptmann vorschlug, mit ihm gemeinschaftlich ein Drama nach allen Regeln der neuen Kunst zu schreiben und fügt hinzu: „Vor diesem dämonischen Antrag, dem er anfangs bereitwillig entgegenkam, den er wohl gar herausgefordert hatte, bewahrte den anderen ein guter Stern. Mit scheuem Respekt vor dem überlegenen Kunstverstande des strammen Rastenburgers, teilte er seinen Stoff nicht, wie er von Hamburg brieflich zugesagt hatte, dem neuen Kameraden mit, sondern flüchtete sich wieder nach Bergdorf“. Aber an einer früheren anderen Stelle sagt er: „Jene Begegnung mit Arno Holz entschied aber nicht nur für den Naturalismus, sondern auch für das Drama“.

Es hätte aber nicht einmal dieses Zeugnisses gebraucht. Man sieht an der ganzen Faktur der Hauptmannschen Dramen, daß sie von „Papa Hamlet“ ausgegangen sind und von der Theorie Holzens, die dieser dann in seinem Buch „die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze (1891) niederlegte. Und es ist merkwürdig, mit welch zäher Beharrung der Jünger an der einmal erworbenen Art festhielt. Merkwürdig in zweifacher Hinsicht. Es wirft ein Licht mehr auf die Entwickelungs-

unfähigkeit HAUPTMANNS und es zeugt auch dafür, daß HAUPTMANN von Natur aus geschaffen war für diese Art Kunstübung.

Jedenfalls, jene Begegnung führte HAUPTMANN nicht nur zum Naturalismus, sondern auch zum Drama. Wir haben also vielfachen und gewichtigen Grund, uns mit der Kunsttheorie HOLZens näher zu befassen.

RICHARD M. MEYER schreibt in seiner „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts". „Soll man für das Jahrzehnt von 1880—1890 nach einem Generalnenner suchen, so kann sich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervosität. — Eine unruhige Hast überall: in der Gesetzgebung wie im Kunstgewerbe, in den Moden, wie in den Weltanschauungen. Mit atemloser Unruhe wirft man sich von der einen Seite auf die andere".[1]) Man suchte also. Man war mit dem Alten, im Grunde mit Allem unzufrieden und suchte nach Neuem. Da man sich einmal von dem Epigonentum wegwandte, so war es natürlich, daß man auch alles übersah, was an seiner Seite stand. Hinter ihm, über ihm. So sah man auch nicht die Großen des silbernen Zeitalters. Mit jugendlichem Übermut wollte man da von Grund auf zu bauen beginnen, wo schon ragende Riesen mächtig in den Himmel hineinwuchsen. So wurden die Himmelstürmer zu rasenden Bilderstürmern. Die verschiedenartigsten Einflüsse kreuzten sich. ZOLAS Einfluß war eben im Abnehmen, denn in Frankreich begannen ihn die Symbolisten zu verdrängen. Mittlerweile trat der Norden die Herrschaft über die Gemüter an. Rußland und Norwegen, TOLSTOI, DOSTOJEWSKI, BJÖRSON, STRINDBERG und endlich IBSEN. Man gab sich dieser Herrschaft willenlos und ganz hin, aber mit dem immer lebendigen Gefühl, daß sie nur interimistisch sei — bis eine eigene deutsche Kunst entstehen werde.

---

[1]) „Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts". Kap. IX, S. 741.

Arno Holz glaubte sie gefunden zu haben. Er begann als formsicherer, aber nichts Neues bringender Lyriker. Doch sein Band Lyrik „Buch der Zeit, Lieder eines Modernen“, hatte nicht den gewünschten Erfolg und der Dichter begann über die Ursachen dieses Mißerfolges zu grübeln. So kam er zur Überzeugung, daß der Vers eine überwundene Form sei und in dem Doktrinarismus, der ihm eigen ist, ging er daran, sich ein neues Kunstgesetz zurecht zu legen. Er selbst stellt sich dann, selbstbewußt, wie immer, das Zeugnis aus: „Es wird dereinst erkannt werden, noch nie hat es in unserer Literatur eine Bewegung gegeben, die von außen her weniger beeinflußt gewesen wäre, die so von innen herausgewachsen, die, mit einem Wort, nationaler war als eben gerade diejenige, vor deren weiterer Entwickelung wir heute stehen und die mit unserem „Papa Hamlet“ ihren ersten sicheren Ausgang genommen. Die „Familie Selicke“ ist das deutscheste Stück, das unsere Literatur überhaupt besitzt“.

Man muß lächeln. Fast möchte man ausrufen: „Hochmut kommt vor dem Fall!“ „Papa Hamlet“ ist unter einem nordischen Pseudonym in die Welt geschickt worden. Diese Mystifikation sollte ein satirischer Peitschenhieb sein gegen die nordische Manie. Aber ist sie nicht wider Willen der Verfasser zu einer Spur geworden, von woher der neue Stil kam? Steht nicht Arne Garborg hinter dem Buche, dessen feines Naturempfinden übrigens sicher nicht von Arno Holz, sondern von Johannes Schlaf kommt? Und doch, ein solches Eigenlob besitzt eine große Suggestionskraft und nicht nur die Jünger des Naturalismus, auch kühl beurteilende Kritiker glaubten ihm aufs Wort und erklärten diesen Naturalismus als rein deutsche Blüte. Dies ist er aber mit nichten. Wenn Garborg den impressionistischen Stil gab, so stammte die Theorie von Zola.

Holz stellt sich zwar in seinen Ausführungen in den schärfsten Gegensatz zu Zola, das ist aber nur ein Beweis mehr, daß er von ihm ausging. Gegensatz weist für den Psychologen auf Ursprung. Holz gesteht es übrigens selbst,

daß er von Zola ausging. Dafür nennt er ihn gelegentlich den Papagei Taines und spricht mit souveräner Verachtung von der „draufzutäppischen" Art, mit der Zola den Unterschied von Natur und Kunst „gleich mit seinem dummen klobigen Temperament zustopfen möchte, wodurch sich dann natürlich alles sofort wieder in den größten Unsinn verkringelte und der alte Blödsinn wieder in vollster Blüte blühte". Dies eine Stilprobe. Man sieht, daß Holz mit Höflichkeiten nicht knausert. Er verwirft nun den bekannten Satz Zolas: „une œuvre d'art est un coin de la Nature, vu à travers un tempérament". Er formt statt dessen sein eigenes Gesetz, das er das ganze Buch hindurch und in seiner Fortsetzung als eine Entdeckung preist, die die ganze alte Ästhetik „über den Haufen wirft". Das Gesetz lautet: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein. Sie wird sie (so!) nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung". Ein wirklich entsetzlicher Satz. Höchst interessant ist es übrigens, wie er zu ihm kommt.

Er betrachtet eine Schiefertafel, auf der ein Knabe mit dem Griffel einen Soldaten gekritzelt hat. Aus diesem „Kunstwerk" will er sich seine Theorie herausdestillieren. Darin steckt schon die ganze ungeheuerliche und unglaubliche Borniertheit Holzens. Oder wie soll man sonst ein Unterfangen nennen, auf Grund eines einzigen Kunstwerkes, und wäre es dasjenige eines Buonarrotti oder Shakespeare, eine Kunsttheorie aufzubauen. Und nun ist es sicher kein Zufall, hat aber für den Betrachter einen ironischen Beigeschmack, daß es ein „Kunstwerk" aus dem Gebiete der bildenden Kunst ist, der Malerei. Sonderbar genug für einen, welcher ein neues Kunstgesetz auch für das Drama dann gefunden zu haben sich einbildet. Wie, könnte er nicht vom Tanz und Gesang ausgehen? Käme er da dem Richtigen nicht näher? Aber es ist eben ein ziemlich allgemeiner Fehler der Ästhetiker, besonders der naturalistischen, daß sie in ihren Untersuchungen vom Standpunkt der bildenden Künste ausgehen.

Übrigens, hätte Holz hier einen scharfen psychologischen Blick bewährt, er könnte gerade an diesem unscheinbaren Beispiel viel lernen. Auf seine Frage antwortet der Knabe, das Gekritzel („Schmierage“ nennt es Holz in seiner schnodderigen Weise) sei ein Soldat. Holz ist nun noch naiver als der Knabe, betrachtet das Bild ganz ernst und kommt zu dem Schluß, daß das wirklich ein Soldat, also Natur sein könnte. jedoch mit einem Mangel behaftet sei, der in den „unzureichenden Reproduktionsbedingungen und in deren unzureichender Handhabung“ seine Ursache habe. Um wie viel klüger ist da der Knabe. Dieser glaubt sicher nicht, daß alle die Striche zusammen die „Tendenz“ hätten, je zu einem Soldaten zu werden. Ein Strich ist, das weiß er, ein Strich und kein Bein. Er stellt ihm aber ein Bein vor, er ist für ihn Symbol eines Beines und hilft ihm, sich ein solches vorzustellen.

Insofern ist der Knabe mit seinem unbeholfenen Gekritzel viel näher dem Wesen der Kunst gekommen, als es sich Holz vorstellen kann. Er strebt keine täuschende Nachahmung, keinen Abklatsch der Natur an, um sich mit Holz dann einzureden, dies könnte je Natur sein. Die Flugkraft der kindlichen Phantasie ist eben eine andere, als die eines doktrinären, anmaßenden Kunstgesetzgebers. Wenn Kinder spielen, so genügt es, daß eines von ihnen sagt: hier steht eine Kirche, und es steht eine solche vor ihnen, anstandslos werden sie dort eine Messe abhalten, wo nur ein Rasen ist. Und sagt ein anderes: hier ist ein abgrundtiefes, schäumendes und hochgehendes Meer, so werden sie scheu die Stelle meiden und mit Aufregung und Spannung die Schiffe beobachten — es können ganz gut Steine sein — die auf diesen aufgeregten Wassern treiben. Was brauchen sie die platte Illusion? Ihnen genügt das Symbol, das weckende Wort und dieselbe Bedeutung hat für den Knaben die Zeichnung auf der Schiefertafel.

Bei der Wahl seines Untersuchungsobjektes hat nun Holz einen zweifachen Fehler begangen. Erstens dadurch, daß er, wie schon Artur Moeller-Bruck schön ausführte, das denkbar

primitive Kunstgebilde allein dazu wählte. Würde er wirklich so wissenschaftlich gedacht haben, wie er vorgibt, so müßte er bald merken, daß dies nicht genügt. Geht man wissenschaftlich vor, dann prüft man nicht diese oder jene, sondern alle Entwickelungsformen, von den untersten bis zur höchsten und sucht das Gemeinsame darin.

Und gerade die Prüfung der niedersten Formen dient nicht so sehr zur Auffindung der in einem Gebiete herrschenden Gesetze, als vielmehr der Grenze von anderen Gebieten.

So ist denn die Forderung Moeller-Brucks gerechtfertigt, daß wenigstens neben das von Holz gewählte Untersuchungsobjekt ein denkbar reines Kunstwerk z. B. Rembrandts „Anatomie" zum Vergleich herangezogen werde. Der zweite und wichtigere Fehler besteht darin, daß Holz nur das fertige Kunstgebilde, also etwas an sich totes, der Betrachtung unterzog, nicht aber das Phänomen der Kunsttätigkeit und seiner Ursache, des Kunsttriebes selbst. Nicht eine Ahnung scheint er gehabt zu haben, daß man auch das Kind selbst bei seinem Werk beobachten, daß man fragen könnte, was treibt das Kind zu seinem Tun? Es ist so recht die Art der Doktrinäre, daß sie sich viel lieber mit toten Präparaten abgeben, als mit dem frisch treibendem Leben. Vielleicht wäre es ihm aber dann nicht so schwer gewesen, ins Reine zu kommen, was unbedingt zur Kunst gezählt werden soll.

Um nun zu dem Gesetz Holzens zurückzugreifen, ist es keineswegs neu. Von der Nachahmung der Natur in der Kunst spricht man, seit es eine Ästhetik gibt, d. h. seit Aristoteles. Dieser „alte Herr" nämlich war der erste, der die Mimesis, die Nachahmung der Natur in die Kunstwissenschaft einführte. Freilich wenn zwei dasselbe sagen, ist es nicht dasselbe. Auch er „stopfte gleich das Loch zu" und zwar so gründlich, daß nach ihm die Kunst mehr darbietet als Natur. Wie darf auch reines Nachschaffen für ein vornehmes Streben des Künstlers gelten?

Goethe sagt im „Sammler und den Seinigen" (Brief 6):

„Lassen sie aber die Nachahmung — (des Schoßhündchens Bello) recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein, denn wir haben nun allenfalls zwei Bellos für einen“.

Mit der Lehre von der Nachahmung der Natur werden wir uns noch auseinanderzusetzen haben, hier sei festgestellt, daß sie in HOLZens Fassung einen Rückschritt bedeutet.

Wie viel näher der Wahrheit ist ZOLA, obwohl auch er vom Standpunkt des Malers auszugehen scheint. Er sagt zwar: „un coin de la nature“ also ein Auschnitt der Natur, ganz malerisch gedacht, aber er sagt weiter: „vu à travers un temperament“. Geschautes Stück Natur also, geschaut von einer Künstlerindividualität. Das ist schon etwas, was auf das Wesen der Kunst sowohl, wie auf ihre Funktion hinweist.

Was soll uns Kunst sein? Wenn Natur, wozu wäre da die Kunst nötig? Freilich in einem anderen Sinne ist Kunst Natur, insofern nämlich die Natur selbst es nicht ist. Denn nicht für jeden Menschen ist Natur Natur. Für den Künstler ist die Natur mehr als für den Nichtkünstler. Sie entschleiert sich ihm und dann ist Kunst: Natur gesehen durch den Künstler. Es ist eben ein Unterschied, ob sie ein Faust sieht oder sein Famulus. Wären wir alle, und immer, und auch immer in demselben Grade Künstler, das ist Schöpfer, dann hätten wir Künstler und Kunst nicht nötig. Ein jeder dichtete dann und malte in seinem Innern ununterbrochen für sich. Gewissermaßen ist das auch der Fall. Wir dichten alle, so wie wir sind, vielleicht auch immer. Ohne diesen Umstand wäre das Nachdichten, oder das Nachempfinden und Nachfühlen nach dem Künstler, also das Genießen des Kunstwerks unmöglich. Man muß bis zu einem gewissen Grade Dichter sein, um den Dichter genießen zu können.

Nicht alle jedoch besitzen diese Dichterkraft in dem Grade in der Stärke, die zum selbständigen Schaffen ausreichte. Da hilft uns des Künstlers starker Arm. Er führt uns über Abgründe und Tiefen, er trägt uns in schwindliche Höhen

Er leiht uns seinen Blick, seine Seele und wir werden sehend, wie er. Wir sehen dann die Natur, wie er sie sieht in dem beglückten Zustand schöpferischen Dranges. Wir träumen ihm nach. Ja er selbst tut es und muß es tun, ist er im Zustand der Ruhe und will er ein fremdes oder sein eigenes Werk genießen.

Im Traume sind wir alle Dichter. Der Kunstgenuß ist eine Art Träumen unter Eingebung, Suggestion des Künstlers. Der Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler ist gewissermaßen quantitativ nicht qualitativ, es ist ein Gradunterschied. Deswegen gibt es auch im Genießen des Kunstwerks Gradunterschiede. Und wieder weiter in der schöpferischen Kraft des Künstlers. Jedenfalls ist das Kunstwerk eine Vision und dies ist, wenn auch nicht deutlich, gesagt in dem Satze ZOLAS. Wie weit bleibt hinter ihm der Satz HOLZens zurück? Wie scheint er gerade darauf auszugehen, die Seele, die schaffende Künstlerseele aus- und dafür eine trockene Kopistenseele einzuschalten.

Freilich in „Papa Hamlet" gelang es ihm nicht, denn er arbeitete mit dem feinfühligen Poeten SCHLAF. Was aber merkwürdig ist, und für seine Herkunft zeugend, ist die ihm unbewußte Tatsache, daß er nach seiner Verwerfung, sich doch an den Satz ZOLAS in einem Punkte hielt. Es ist der „coin de la nature", der Ausschnitt oder das Stück Natur, schon bei ZOLA ein Erbteil der von den bildenden Künsten ausgehenden Kunsttheorien. Diese Herkunft der naturalistischen Theorien der Dichtkunst von der Malerei bekommt eine noch größere Bedeutung, wenn man sich erinnert, wie in der Malerei selbst, besonders der französischen, ähnliche Strömungen nacheinander sich Bahn brachen und, sich ablösend, herrschten. Ich weise auf den Naturalismus eines MANET hin, auf den Plainairismus, den dann folgenden Impressionismus und Pointillismus. Es ist unzweifelhaft, daß fast alle modernen Strömungen und die von ihnen getragenen Theorien von den plastischen Künsten stark beeinflußt sind, wie sie auch beeinflussend rückwirken.

Für unsere Untersuchung ist die Feststellung dieser Tat-sache von Bedeutung, denn aus ihr ergibt sich zum große[n] Teil die Unbrauchbarkeit und Unzulänglichkeit der betreffende[n] Theorien für das Drama. Das Wesen des Dramas ist Kamp[f,] somit Bewegung, das der Plastik Zustand, somit Ruhe. Wen[n] daher dieser und der ihr verwandten Epik Zuständlichkei[t] und Gegenständlichkeit zukommt, so kommt jenem fort-schreitender Fluß zu, packende Kraft.

Daß aber die Vorstellung eines geschauten Winkel[s] Stückes Natur in dem Denken von Holz und Schlaf un[d] ihren Jüngern eingestandener- und uneingestandenermaße[n] ja ihnen unbewußt, lebendig wirkte und es bestimmte, da[s] erfordert keines Beweises für den, der die Produkte diese[r] Schule, besonders die vorbildlichen, die mehrerwähnten Novelle[n] des „Papa Hamlet" kennt und prüft. Es ist, als ob ma[n] unter dem Mikroskop das Leben und Weben der kleinste[n] Organismen im hellen Licht der Lampe beobachtete oder a[ls] ob man mit einem Scheinwerfer irgend ein Stück Lebe[n] beleuchtete. Was außerhalb des beschienenen Kreises is[t,] besteht nicht, verschwindet in vollkommenster Finsterni[s.] Freilich kann sich, um beim Bilde des Scheinwerfers z[u] bleiben, der Lichtkegel bewegen und nacheinander ein imme[r] neues Stück Natur aufleuchten lassen. Es entstehen mehrer[e] oder viele sich aneinanderreihende Bilder, aber mehr a[ls] Bilder sind das nicht, was aber Bild ist, paßt nicht für da[s] Drama.

Und mag nun auch theoretisch zugegeben werden, da[ß] sich ein solches im naturalistischen Sinn eng begrenztes Bi[ld] von selbst, aus innerer Kraft des Schauens zu einem Universa[l-]bild ausweiten konnte, denn die Grenze ist ja fließend: all[es] Schauen ist zugleich gewissermaßen Erkennen, Erinnern, [ja] Urteilen, und mit der unmittelbaren Wahrnehmung sowohl w[ie] mit dem Gebilde sekundärer Ordnung schmelzen tausend ande[re] zusammen und verdichten sich zu einem tertiären, zum eigen[t-]lichen Phantasiebild; praktisch ist hier ein wesentlicher Fakt[or]

dies, daß man von Kunstanschauungen ausgeht, die den Gesichtskreis begrenzen. Denn — wer sich von ihnen bestimmen läßt, sich zu ihnen hingezogen fühlt — bewußt oder unbewußt — der wird die Grenzen nicht leicht ausweiten. Gewiß, Zola selbst tat es in gewissem Sinne und dies in großartiger Weise, aber Zola vergaß eben in seinem Satze die Seele, die gestaltende Individualität nicht, er verbrannte nicht alle Brücken hinter sich.

Wir kommen nun zu Hauptmann zurück und fassen unsere Ausführungen zusammen: er begab sich bewußt in den Bann einer grundfalschen, beschränkten Kunsttheorie und unbewußt in den von viel treffenderen zwar und weiteren, jedoch immer noch zu engen und insbesondere für das Drama unzulänglichen Kunstanschauungen.

Er folgte darin der Zeitströmung, die zu dem Impressionismus hindrängt, wie aus der impressionistischen Erzählung sich seine Kunstweise entwickelte. Selbstverständlich folgte er aber darin auch der Natur seines Talentes.

Bevor wir nun zur Analyse seiner Werke schreiten, möge eine zusammenfassende Darstellung seines Schaffensganges in knappen Worten gegeben werden.

Gerhart Hauptmann (geb. am 15. November 1862 zu Salzbrunn in Schlesien), debütierte, nachdem er sich früher als Bildhauer versucht hatte, im Jahre 1885 mit einer byronisierenden epischen Dichtung „Promethidenlos".

Dieses, aus dem Buchhandel zurückgezogene Jugendwerk, hat aber nur literaturgeschichtliches Interesse.

Dann brachte am 28. Oktober 1889 die „Freie Bühne" das dramatische Erstlingswerk Hauptmanns, das soziale Drama „Vor Sonnenaufgang", im Lessingtheater zu Berlin zur Aufführung, in jener denkwürdig stürmischen Vorstellung, die als erste Schlacht des seitdem ununterbrochen geführten sonderbaren Kampfes gelten darf, in dem sich der Naturalismus an fast lauter glänzenden Siegen verblutete. Theodor Fotane nannte das Werk, die „Erfüllung Ibsens", ein Beweis, wie

stark es trotz aller Mängel wirkte und ein Beispiel unte Tausenden, wie ungeheuerlich sich Zeitgenossen in ihrem Ur teil über ein Werk irren können. In Wirklichkeit ist es ebe ein Erstlingswerk und steht, vorbedeutungsvoll für den künftige HAUPTMANN, unter dem Einfluß IBSENS und TOLSTOIS („Mach der Finsternis"), wohl auch ZOLAS „L'assomoir" einerseit und SCHLAFS und HOLZENS andererseits.

Es schildert — und auch dieses Schildern ist vor bedeutungsvoll — in jugendlich kraß aufgetragenen Farbe das entsetzliche Verkommen einer plötzlich reich gewordene schlesischen Bauernfamilie und ihr Zugrundegehen am Alkoho lismus.

In knappen Zeiträumen von je einem Jahr folgten dan die Bühnendichtung „Das Friedensfest", „eine Familien katastrophe", Anfang 1890 in der „Freien Bühne", auf geführt 1890 auf der Freien Bühne, erschienen in Buchforn April 1890, sowie „Einsame Menschen". Beide, wie da erste, echte Sturm- und Drangdramen, unter dem vorwiegende Einfluß IBSENS stehend.

Dann folgten „Die Weber" (1892), ein Schauspiel au den 40er Jahren, bis jetzt das Hauptwerk HAUPTMANNS un des deutschen Naturalismus, wieder eine Schilderung und zwa eine ergreifende der Webernot, sowie die Komödien „Colleg Crampton" (1892), eine Charakterstudie, und der „Biber pelz" (1893). HAUPTMANN steht in diesen Werken auf de Höhe seiner naturalistischen Technik, hat sich vom Einflu IBSENS zum Teil befreit, freilich nur um sich in den KLEIST und anderer zu begeben.

Kleist.

Alle drei sind aber wiederum Schilderungen, wie da nächstfolgende „Hannele" oder „Hanneles Himmelfahrt (1893), wo der Naturalismus in poetisch eingekleideten Sym bolismus umschlägt oder eigentlich mit ihm ringt.

Im Jahre 1892 erschienen auch die novellistischen Studie „Bahnwärter Thiel" und „Der Apostel". Die erste be sonders Zeugnis legend für HAUPTMANNS Kraft der Charakte

ristik und sein Mitgefühl bei Schilderung der einfachen Seele eines Mannes aus dem Volke.

Zwei Jahre nach dem Biberpelz (1895) folgte „Florian Geyer“, ein Versuch, die Technik der naturalistisch-impressionistischen Milieudarstellung auf das historische Drama zu übertragen. Der Versuch ist, das muß man anerkennen, ernst und in seiner Art großartig gedacht gewesen. Er mißlang aber und es folgte vollständiger Umschlag. Im Jahre 1896 erschien „Die versunkene Glocke“, ein „deutsches Märchendrama in Versen“, zum ersten Male bei Hauptmann keine Schilderung, sondern ein echtes Drama, insofern es der Anlage nach ein Ringen darstellen soll, freilich ein sonderbares. Hier hat Hauptmann den Naturalismus vollständig beiseite gelassen und wandelt in den Spuren Fausts und Brands mit echter Epigonengemächlichkeit, Manieriertheit und Gespreiztheit. Nicht uninteressant, aber auch nicht zu verwundern ist es, daß das Drama den größten Absatz und Bühnenerfolg aufzuweisen hat. Das große Publikum war gerührt darüber, daß der strenge Naturalist sich zu einer so süßlichen Versprache herbeiließ. Nun, die Verse und ihr Inhalt waren auch danach, dieses Publikum zu entzücken. Original war Hauptmann diesmal noch weniger als sonst.

Im Jahre 1898 erschien aber (5. November aufgeführt) „Fuhrmann Henschel“ und zwar, so wie seinerzeit „Die Weber“ („De Waber“), als „Originalausgabe“ in reinem schlesischen Dialekt und als „Übertragung“ in gemeinverständlicher Fassung. Es ist eine Wiederholung des Motivs im „Bahnwärter Thiel“ und wieder ein streng naturalistisches Drama, mehr Schilderung als Handlung. Im Jahre 1900 folgte dann der Schwank „Schluck und Jau“, an Shakespeares Vorspiel in der „Zähmung der Widerspänstigen“ anknüpfend, sowie das naturalistische Charakterdrama (um die Bezeichnung der Kürze halber zu gebrauchen) „Michael Kramer“. Dann folgte die Tragikomödie „Der rote Hahn“, eine Fortsetzung der Diebskomödie „Der Biberpelz“, und wiederum ein Vers-

drama „Der arme Heinrich“ (1902), etwas naturalistisch g
färbt, sonst ebensowenig original (KLEIST), dafür aber eben
redselig wie das erste; darauf das naturalistische Schauspi
„Rose Berndt“ (1903), eine Wiederaufnahme des Them
der „Maria Magdalene“ von HEBBEL, dann „Elga“, ei
Dramatisierung von GRILLPARZERS Novelle „Das Kloster vo
Sendomir“ und neulich das viel besprochene „Und Pip
tanzt“ sowie das jüngst in Berlin durchgefallene Lustspie
„Die Jungfern vom Bischofsberg“.

Eine reiche Tätigkeit, fast allzureich, wenn man die kur
Spanne Zeit in Betracht zieht, in der die Werke entstande
Was in ihr im Hinblick auf den Zweck unserer Untersuchu
merkwürdig erscheint, ist der mehrmalige Abfall von der nat
ralistischen Methode. Es ist, als ob der Dichter selbst Zweif
hegte, ob sie die einzig richtige sei, ja wenn man die Problem
die der Dichter gerade in den nichtnaturalistischen Dram
zu lösen versucht, darauf prüft, scheint es fast, als ob sich
diesen Werken ein Ringen um eine höhere Kunstmetho
offenbarte.

Weiter fällt bei einer allgemeinen Übersicht aller Wer
HAUPTMANNS eine ziemliche Ideenarmut, verbunden mit ein
durchgängigen Abhängigkeit von irgend einem Vorbild (BARTE
nennt sie treffend Patenstücke), auf, also ein Mangel an origina
schaffender Kraft. Endlich ist es eine für unsere Untersuchu
wichtige Erscheinung, daß HAUPTMANN fast ausnahmsl
charakter- und willensschwache, ja völlig willenlose Mensch
zu Hauptpersonen seiner Dramen macht.

III. Technik.

Hauptmann mag sich als junger, konsequenter Naturalist nicht wenig auf seine technischen Neuernungen eingebildet haben. Nun, er war jung. Er ist jedoch fast durchwegs bei den wichtigeren von ihnen geblieben. Das zeigt, daß sie seinen Neigungen und Überzeugungen entsprechen. Andererseits — doch das nur nebenbei — sind sie nicht alle ganz neu.

Eine von diesen Neuerungen ist es, daß Hauptmann die auftretenden Personen „handelnde Menschen" nennt, gewiß recht protzig und für den Beobachter nicht ohne ironischen Beigeschmack, weil ja Hauptmanns Menschen am wenigsten handeln. Hauptmann ist dann von dieser Bezeichnung abgegangen. Was er mit ihr wollte, fühlt man. Den Grundsätzen des Naturalismus entsprechend, gewiß andeuten, daß er die Personen nicht auftreten läßt, sondern sie abbildet, wie sie sich geben in ihrem Tun und Lassen, also in ihren Handlungen. Auch schien dem Naturalismus die Bezeichnung Person zu abstrakt, zu wenig das Leben spiegelnd. Vergessen wurde dabei nur, daß es auf den Namen eben nicht ankommt.

Zweitens wird für jeden Schauplatz der Handlung oder, wie sie Hauptmann mitunter nennt, der „Vorgänge" eine Situationszeichnung beigegeben, was nicht neu ist, und wohl der exakten Methode des Naturalismus entsprechen soll. Auch diese „Neuerung hat Hauptmann dann fallen lassen, fast möchte man sagen mit Unrecht, denn seine Bühnenbeschreibungen sind so kompliziert, daß man sich nur mit großer Mühe ein Bild danach machen kann. Manchmal ist das Bild sogar ganz unkonstruierbar, insofern man dabei den Zuschauer

der oberen Stockwerke und der seitwärts gelegenen Plätze des Zuschauersaumes vom Sehen nicht ausschließen will. So ist z. B. — da wir schon dabei sind — das Bühnenbild des fünften Aktes der „Weber“ fast undarstellbar. Wir meinen das Weberstübchen des alten Hilse:

„Links ein Fensterchen, davor ein Webstuhl, rechts ein Bett usw. Der sehr enge, niedrige und flache Raum hat eine Tür nach dem »Hause« in der Hinterwand. Dieser Tür gegenüber im »Hause« (bedeutet wohl soviel wie Flur) steht eine andere Tür offen, die den Einblick gewährt in ein zweites, dem ersten ähnliches Weberstübchen“.

Also drei niedrige Räume hintereinander, durch Türen verbunden und durch diese zweifache niedrige Türöffnung soll man nun von der Gallerie oder von den Seitensitzen noch sogar bemerken, daß der dritte Raum „ein dem ersten ähnliches Weberstübchen“ sei. Wie das möglich ist, wenn die Zwischenwände nicht aus Glas sind, ist unerfindlich.

Ähnlicher Zumutungen an den Zuschauer gibt es mehr in den Bühnenbeschreibungen Hauptmanns. So im „Fuhrmann Henschel“ die Beschreibung der Kellerwohnung. Zugegeben soll sein, daß Hauptmann nicht der einzige unter den modernen Autoren ist, der darin sündigt, auch wäre man versucht, zu denken, daß dies Nebensächlichkeiten sind, nicht wert, sie zu erwähnen. Für uns haben sie aber, insbesondere in Verbindung mit den gleich weiter zu berührenden Eigentümlichkeiten der Bühnenanweisungen, eine symptomatische Bedeutung: man merkt, daß der Dramatiker sich während der Beschreibung vergißt und schreibt, als wäre er ein erzählender Dichter.

Dieser Eindruck steigert sich, wenn man die Beschreibung der Personen liest, bei Gelegenheit ihrer Einführung. Nicht mit Unrecht sagt Bartels, daß jede Person mit einem Steckbrief versehen ist. Man lese nur: („Vor Sonnenaufgang“).

Hoffmann ist etwa 33 Jahre alt, schlank, groß, hager. Er kleidet sich nach der neuesten Mode (gut noch, daß wir die Adresse des Schneiders nicht bekommen), ist elegant

frisiert, trägt kostbare Ringe, Brillantknöpfe im Vorhemd und Berloques an der Uhrkette. Kopfhaar und Schnurrbart schwarz (!), der letztere sehr üppig, äußerst sorgfältig gepflegt. Gesicht spitz, vogelartig. Ausdruck verschwommen. Augen schwarz (!), lebhaft, zuweilen unruhig.

Zu bemerken ist, daß diese Beschreibung eingeflochten wird, nachdem Hoffmann schon aufgetreten ist und gesprochen hat, also ganz in der Art der berichtenden Erzählung. Und nun fragt sich, welche Schlüsse auf den Charakter Hoffmanns man aus dem schwarzen Kopf- und Barthaar und seinen schwarzen Augen ziehen soll? Natürlich ist sein Gegenpart Loth blond:

„Loth hat blondes Haar, blaue Augen und ein dünnes, lichtblondes Schnurrbärtchen“.

Auch Helene ist blond, aber das ginge noch an, da blondes üppiges Haar den besonderen deutschen Mädchentypus bezeichnen soll. Jedoch von Frau Spiller erfahren wir sogar, daß sie mit zurückgelegten Sachen der Frau Krause herausgestutzt ist (also Biographisches). Wilhelm Kahl muß Hirschzähne an der Uhrkette tragen. In gleicher Weise werden alle Personen des Dramas genau nach Gestalt, Farbe, Haltung, Kleidung beschrieben.

An dieser Unart, oder sagen wir Art, hält Hauptmann zäh in allen seinen Stücken. Schon im Personenverzeichnis des „Friedensfestes“ ist angegeben.

Dr. med. Fritz Scholz, 68 Jahre alt; Minna Scholz, dessen Ehefrau, 46 Jahre alt; Auguste, 29; Robert, 28; Wilhelm, 26 Jahre alt. Frau Marie Buchner, 42 Jahre alt; Ida, ihre Tochter, 20; Friebe, der Hausknecht, 50 Jahre alt.

Ich frage nochmals: welchen Schluß auf ihren Charakter sollen wir daraus ziehen, daß Frau Buchner 42 Jahre alt ist, nicht 40 oder 44?

Dies ist aber noch nicht alles. Die Personen werden noch bei Gelegenheit ihrer Einführung genau beschrieben. Wir erfahren, daß Frau Buchner eine gesundaussehende, gut genährte

Person ist; „solid und sehr adrett (!) gekleidet“. Ebenso erfahr wir, daß die Körperformen der Frau Scholz eine ungesun Fettansammlung zeigen, daß ihre Hautfarbe „weißlichgrau“ i daß sie „schußrig (!) in ihren Bewegungen ist“. Von Frieb dem Hausknecht (!) erfahren wir ebenfalls Wichtiges. Sei Kopfhaare und Bartstoppeln „spielen ins gelblichgraue. Er i ein Allerweltsbastler“ (also wiederum Biographisches!).

In den „Einsamen Menschen“ erfahren wir von Fr Käthe Vockerat, daß sie 21 Jahre alt ist, „mittelgroß, za gebaut, bleich, brünett“. Fräulein Anna Mahr ist 24 Jah alt, „mittelgroß, mit kleinem Kopf, dunklem, schlichten Haa Johannes Vockerat ist achtundzwanzigjährig, „mittelgro blond usw.“ Der alte Vockerat „hat Sommersprossen u neigt zur Korpulenz“.

Wie leicht zu begreifen, artet das in einem Werke w „College Crampton“ oder „Michael Kramer“, die a Charakterdarstellung ausgehen, noch mehr aus. Profess Crampton ist „ein mittelgroßer Mann, hoher Vierziger, za und mit dünnen Beinen. Auf seinem rabenschwarzen Ha sitzt ein Fez. Der Schnurrbart, sowie der dicke Backenbart sind ebenfalls tiefschwarz. Seine Augen quellen hervor, ...“ (D Charakteristik ist, wie alle anderen, hier stark gekürzt zitier Kramers Tochter Michaline ist „ein interessantes, brünett Mädchen“. Daß ihr Bruder „ein häßlicher Mensch, m schwarzen, feurigen Augen unter der Brille“ ist, geht wiederu noch an. Man lese aber die Beschreibung Michael Krame selbst: „Kramer ist ein bärtiger Mann über fünfzig, mit viel weißen Flecken im schwarzen Bart- und Haupthaar“. S man aus dem Umstand, daß Crampton einen Backenbart h Kramer hingegen einen Vollbart, auf den Unterschied d Charakters schließen? Dann aber wie?

„Kramers Kopf sitzt zwischen hohen Schultern. trägt den Nacken gebeugt, wie unter einem Joch. Sei Augen sind tiefliegend, dunkel, brennend, dabei unruh Er hat lange Arme und Beine, sein Gang ist unschön, m

großen Schritten. Sein Gesicht ist blaß und grüblerisch. Er ächzt viel. Seine Sprechweise hat etwas ungewollt Grimmiges. Mit den unförmigen, spiegelblank geputzten Schuhen geht er sehr auswärts. (!) . . ."

Es scheint, daß wir übergenug der Beispiele angeführt haben zum Beweise, daß HAUPTMANNs Personenbeschreibungen von der Novelle und dem Roman kommen. Wir wissen, daß HAUPTMANN nicht der einzige ist, der darin so ausartet. Ja, die Unsitte ist geradezu allgemein geworden. Außer dem zeitgenössischen naturalistischen und gesellschaftlichen Drama sehen wir etwas Ähnliches insbesondere bei IBSEN, ja wir finden es schon sogar in SCHILLERS „Fiesko".

Doch bei SCHILLER handelt es sich wirklich nur um etwas Ähnliches, nicht um dasselbe. SCHILLER beschreibt:

„Andreas Doria, ehrwürdiger Greis von 80 Jahren, Spuren von Feuer. Ein Hauptzug: Gewicht und strenge befehlende Kürze; Gianettino Doria, Mann von 26 Jahren, rauh und anstößig in Sprache, Gang und Manieren, bäurisch stolz, die Bildung zerrissen."

Man sieht, die Beschreibung hält sich hier in bescheidenen Grenzen des Allgemeinen und leicht Vorstellbaren und des für den Charakter der Person Bezeichnenden. Übrigens ist „Fiesko" ein Sturm- und Drangprodukt.

Öfter überschreitet schon, wie gesagt, IBSEN die Grenzen des Zulässigen und Bezeichnenden. Er gibt die Haarfarbe gewöhnlich an, wenn das Haar weiß ist. Nun, graues Haar charakterisiert schon einigermaßen. „Borkmann ist ein mittelgroßer, strammer und kräftig gebauter Mann in den sechziger Jahren. Vornehmes Aussehen, fein geschnittenes Profil, durchdringende (!) Augen. Haar und Bart sind grauweiß und kraus (doch!)." Wir sehen, IBSEN geht mehr auf das die Seele Widerspiegelnde aus. Freilich nicht immer, manchmal entschlüpft auch ihm manches Überflüssige in der Beschreibung. Allmers im „Klein Eyolf" hat braunes Haar, seine Frau ist „eine üppige Blondine" und Asta Allmers hat dunkles

Haar. Dies ist aber bei Ibsen keine Regel, sondern Aus
nahme und man muß schon demselben Symptom eine ander
Deutung geben, wenn es mit ganz verschiedenen in Verbindun
bleibt. Übrigens soll nicht geleugnet werden, daß Ibsen
Bühnenanweisung etwas Novellistisches in sich hat und de
Einfluß Ibsens mag sich auch da einigermaßen geltend ge
macht haben.

Für uns ist es vorläufig von Belang, festzustellen, da
Hauptmanns Personenbeschreibungen den Charakter eine
Schilderung, nicht einer Bühnenanweisung tragen. Wir erinner
an unsere Ausführungen über die Herkunft seines Drama
und behalten uns vor, darauf zurückzukommen, um unser
Schlüsse zu ziehen.

Des Vergleiches halber folge hier ein Auszug aus de
Personenangabe von Max Halbe, „Jugend“, betitelt pomp
haft „Menschen“.

> Pfarrer Hoppe, Fünfziger. Untersetzte, stämmig
> Statur, rundes, gerötetes Gesicht. Ein leiser Anflug vo
> geistlicher Würde liegt über seinem Wesen, ohne jedoch in
> Pastorale auszuarten. Der Haupteindruck geht auf ein
> strotzende, mit den Jahren gedämpfte Kraft und tief ver
> innerlichte Lebenserfahrung. Seine Kleidung ist die üblich
> des katholischen Landgeistlichen, aber bequem, lässig, mi
> einem Stich ins Weltliche. Auch seine Bartstoppeln ent
> sprechen nicht streng den Vorschriften.
>
> Annchen, seine Nichte. Sie ist 18 Jahre alt. Ihr
> braunen Augen sind leicht verschleiert. Das aschblond
> Haar fällt kraus und wirr in die Stirn. Es ist slavische
> Schlag. Das Gesicht rundlich, eine warme Fülle des Wuchses
> naive Sinnlichkeit, etwas Empfangendes, weich Weibliches
> Hingegebenes. Auch in der Art, wie sie sich trägt, gibt si
> sich etwas Schmiegsames, Wiegsames. Sie liebt bunt
> Farben. Um den Hals hat sie an einer Schnur ein kleine
> goldenes Kreuz.
>
> Amandus, ihr Stiefbruder, siebzehnjährig, lang auf

geschossen, kretinhaft kindisch. Er vegetiert in einer Art von animalischen Triebleben. Seine tierischen Instinkte sind stark geschärft. Seine Bewegungen sind lümmelhaft und ungelenk, als wisse er mit seinen Gliedmaßen nichts anzufangen. Er sieht aus wie ein blödsinniger Bauernbengel. In seinen schwarzen Augen lauert die Tücke eines Tieres. Man muß sich hüten, ihn zu reizen.

Kaplan Gregor von Schigorski. Er steht zu Ende der zwanzig, sieht aber älter aus. Er ist von mittelgroßer hagerer Gestalt. Die Askese hat sein Gesicht frühzeitig gefurcht und vergeistigt. Er ist brünett in Haarfarbe und Ton der Haut. Sein Gesicht ist glatt rasiert. Ein bläulicher Schimmer liegt über den bartlosen Wangen. Es ist der polnische Geistliche in Haltung und Redeweise. Er ist kein Intrignant, sondern Fanatiker.

Hans Hartig, ein junger Student, achtzehn Jahre alt. Er ist blond usw. In seinem schnellen und abgebrochenen Sprechen offenbart sich ein heftiger und jäh umschlagender Charakter. Alles in allem, der Embryo eines modernen Stimmungsmenschen usw.

Maruschka, das Dienstmädchen, sie ist vom Schlage der polnischen Landmädchen, madonnenhaft und einer Figur, die zur Üppigkeit neigt.

Wie wir sehen, auch über das Dienstmädchen, das kaum auftritt, müssen interessante Details angeführt werden.

Noch merkwürdiger ist, daß unsere Autoren oft überhaupt aus der Rolle fallen und Bericht, Erzählung, ja seelische Schilderung und Analyse oder moralethische Kritik in die Anweisung einflechten, die ja deswegen auch einen so unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt.

So sagt Hauptmann im zweiten Akte des „Sonnenaufgangs“: „Auf dem Gange vom Wirtshaus her wird eine dunkle Gestalt bemerklich ... es ist der Bauer Krause, welcher, wie immer (!), als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat.“ Kann man es sehen, daß Krause als letzter Gast das

Wirtshaus verlassen hat oder gar, daß er es immer tut Loths Worten wird einmal die Bemerkung vorangestellt „ohne Takt" (also ein Urteil!). Dann trillern Lerchen, es is „tauiger Morgen". Von einer Magd, die im Hof etwas schafft erfahren wir dabei, daß sie Liese heißt. In der Liebesszen vollends: „Sie kommt ihm dabei so lieblich vor ..." „Ei Geben und Nehmen von Küssen stumm und beredt zu gleich."

Im „Friedensfest" lesen wir von Frau Buchner „Ihr ganzes Wesen drückt eine Herzlichkeit aus, die durchau echt ist." Während Frau Buchner „nur für andere z existieren scheint", hat Frau Scholz „vollauf mit sich selbs zu tun". Von Auguste Scholz heißt es: „Mit der Aufgeregt heit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offensive Wesen. Diese Gestalt muß gleichsam eine Atmosphäre vo Unzufriedenheit, Mißbehagen und Trostlosigkeit um sich ver breiten." Dafür heißt es von Ida: „... demgemäß ist de Ausdruck ihres Gesichtes meist heiter ...", „Robert rauch aus einer Pfeife türkischen (!) Tabak".

Dann heißt es von ihm: „er ergreift mit Hast die gelb seidene Geldbörse, führt sie den Augen näher und mit eine jähen, leidenschaftlichen Bewegung an die Lippen. Diese Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhafte Leidenschaft." Ida „singt piano mit schelmischer Beziehun auf etwas in der Vergangenheit". Ein anderes Mal folgt sie „froh, auf diese Weise ihre Bewegung verbergen zu können" ihrer Mutter. Von Braun heißt es in den „Einsame Menschen": „Braun ist meist unbefriedigt, deshalb übel gelaunt."

Solcher Beispiele gibt es genug auch in anderen Dramen In „Den Webern" insbesondere ist die Personenbeschreibung weniger umständlich und wir wissen auch warum. Dafür abe lese man gleich den Eingang des ersten Aktes:

Es ist schwüler Tag gegen Ende Mai, die Uhr zeig zwölf, die meisten der harrenden Webersleute gleiche

Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peinigender Gespanntheit eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben. Hinwiederum haftet allen etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein, nur geduldet zu sein, sich so klein als möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen, bohrenden Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutzigblasser Gesichtsfarbe: Geschöpfe des Webstuhls, deren Kniee infolge vielen Sitzens gekrümmt sind. Ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick: sie sind aufgelöst gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität zur Schau tragen — und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz: wächserne Blässe, zarte Formen, große hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen dann eigen.

Ist es nicht, als ob man einen Abschnitt aus einem Roman oder einer Reiseschilderung lesen würde? Man kann ja nichts sagen. Die Schilderung ist an und für sich gut, sie ist aber Schilderung, enthält Erwägungen und Betrachtungen, geht, mit einem Wort, weit über das in einer Theatervorstellung Darzustellende hinaus. Und so ist es überall: Weber Heiber „bleibt stehen, um nochmals einen günstigen Augenblick abzupassen". Die alte Frau Baumert hat „versunkene Augen, die durch Wollstaub, Rauch und Arbeit bei Licht gerötet und wäßrig sind", Meister Wiegand „ist ein Mann, dem man anmerkt, er weiß, worauf es in der Welt ankommt, wenn man ein Ziel erreichen will, nämlich auf Pfiffigkeit, Schnelligkeit und rücksichtsloses Fortschreiten".

Doch wozu die Beispiele mehren. Die angeführten genügen, um zu zeigen, daß Hauptmann — darin allen modernen Autoren ähnlich — sich über die Grenzen zwischen der An-

weisung über das Darzustellende und der Schilderung kei Rechenschaft gibt. Man wird fragen, was es schadet, wer der Autor für den Leser Schilderungen und Betrachtung einflicht, die dann für den Zuschauer von selbst wegfallen. gewiß, es schadet anscheinend unmittelbar nicht, ja in gewisse Sinne nützt es mitunter, wenn nämlich das Darzustellend das, was man schauen kann, nicht genügt, um den gewollt Eindruck hervorzurufen. Dann aber weist es auf einen Mang in der Darstellung hin, ist ein Armutszeugnis, das sich d Dichter selbst ausstellt, ein Auskunftsmittel, um das Mangeln zu ersetzen. Ist es aber so, dann schadet es noch obendrei Denn es verleitet den Verfasser dazu, sich durch eingeflochte Erzählung über Schwierigkeiten der dramatischen Darstellu hinwegzuhelfen. Man wende nicht ein, daß die Unmittelba keit der Vorstellung das ersetzt, was hier dem Leser hinz gegeben wird. Das ist ein Irrtum: kein Schauspieler, ke Bühnenleiter kann das ersetzen, was hier Hauptmann und m ihm so viele hinzutun.

Eins von beiden also. Ist es nötig, dann muß es in d Drama selbst hineinkommen. Mittel dazu gibt es genug. D Betrachtungen, die der Autor anstellt, die Schilderungen, d er gibt, können ganz gut von den Personen des Dramas, au wenn es „handelnde Menschen" sind, getragen werden. Schilde nicht bei Hauptmann selbst Loth und Helene in ihrem G spräch die Zustände von Witzdorf und geben dadurch dem G sehenen einen Hintergrund. Könnte die Schilderung d Weber nicht ebenso einer oder mehreren minderbeteiligt Personen in den Mund gelegt werden? Wer aber dieses Au kunftsmittel verschmäht, muß auf andere sinnen. Solcher gi es genug. Shakespeare hat es nicht nötig, die Affekte schildern: es sehen sie ja die anderen handelnden Personen u äußern sich darüber, reagieren darauf. „Mann, drücke d Hut nicht so tief ins Gesicht!" ruft Malcolm dem Macduff z Und wie trefflich charakterisiert Caesar seine Gegner u andererseits sie ihn!

Oder es tritt der zweite Fall ein. Die Bemerkungen sind nicht nötig. Dann gehören sie auch keinesfalls ins Drama hinein, dürfen nicht hineinkommen. Denn das muß festgehalten werden, was man nicht schaut, was man nicht von den auftretenden Personen hört, das gehört auch nicht in das Drama und darf darin nicht vorkommen. Auch nicht als für den Leser eingeschmuggelte Randbemerkungen. Soviel Achtung darf schon die höchste Form dichterischen Schaffens beanspruchen, daß man ihre Werke nicht mit bettelhaften Anleihen bei anderen herausputzt. Man lächelt mitleidig über die Eselsbrücken der alten Kunst. Da muß gesagt werden, daß Monologe auch die unberechtigten in ganz anderem organischen Zusammenhang mit dem Drama stehen als beigefügte Bemerkungen. Diese können nur mit den erklärenden Inschriften der alten naiven Malerei verglichen werden. Wir werden übrigens weiter unten bei anderer Gelegenheit beweisen, daß dieser ganze Aufputz nichts nützt, daß es einfach nur eine auf Selbsttäuschung bestehende Illusion ist, wenn man darin eine Charakteristik sieht. Es ist auch für den Leser nur unnütz bedrucktes Papier, sonst nichts. Überhaupt müssen wir bezüglich der Bühnenanweisung alles vorher Gesagte auch im Hinblick auf das Lesedrama im engeren Sinne aufrecht halten. Eine Regiebemerkung soll lediglich als Anleitung für die Darstellung des Dramas dienen. Auch dort, wo von Haus aus auf eine solche verzichtet wird, bleibt dennoch eine jede Bemerkung, die nicht in diesem Sinne gehalten ist, ja ein jedes überflüssige Wort, eine arge Stilwidrigkeit, eine Erscheinung, die auf eine Verrohung und einen Verfall des dramatischen Stils, auf ein Schwinden dessen Gefühls zurückgeführt werden muß. Im Drama, auch im Lesedrama darf sich die Phantasie nur in den Bahnen der dramatischen Darstellung bewegen. Wenn da durch Worte ein Schein geweckt wird, so ist es ein Schein nicht der Wirklichkeit, sondern der dramatischen Handlung. Was dagegen verstößt und darüber hinausgeht, und seien es die tiefsten Worte, die witzigsten Randglossen,

ist ein Vergehen gegen die Stileinheit. Es wirft uns aus unserer Bahn heraus, weil sich da Bericht und Betrachtung in die unmittelbare Darstellung der vor uns sich vollziehenden Handlung eindrängt. Ja dies gilt sogar für den Roman oder die Novelle, falls sie in einer dramatisch unmittelbaren Darstellungsform erscheinen. Auch da wäre es nicht gestattet unvermittelt zum Bericht überzugehen. Um wieviel weniger im Drama. So stellt sich der Unfug, der mit den Regiebemerkungen getrieben wird, als eine Stillosigkeit dar, die durchaus verpönt sein soll. Er zeigt uns aber auch am Nebensächlichen, daß der Naturalismus nichts anderes will, als epische Darstellung auf das Drama zu übertragen. Daß die Szeneneinteilung fehlt, ist wiederum eine so belanglose „Neuerung" wie die Neubenennung der Personen. Der fließende Strom der Vorgänge wird durch die Szeneneinteilung ebensowenig gehindert, wie das Verrinnen der Zeit durch den Glockenschlag der Uhr, die uns die Stunden anzeigt.

Über die strenge Durchführung der Sprache des täglichen Lebens und die Verwendung des Dialekts werden wir in anderem Zusammenhange noch zu sprechen haben. Hier bemerken wir nur, daß wir prinzipiell nichts dagegen haben, darin aber durchaus ein bestimmtes Maß eingehalten zu sehen verlangen, ein Maß, auf welches wir noch zurückkommen und dessen Weite in der Funktion des Wortes im Drama gegeben ist. Andererseits schlagen wir die gar nicht neue Neuerung im ganzen und großen nicht so hoch an. Mehr Bedeutung schon hat der neue impressionistische Stil im allgemeinen, der sich hier als Frucht der impressionistischen Tendenzen der Kunst, speziell der HOLZ-SCHLAFschen darstellt. Daß dieser impressionistische Stil nicht urdeutsch ist, haben wir schon hervorgehoben. Auch auf ihn kommen wir zurück.

Mit einer Eigentümlichkeit der Sprache möchten wir aber vorwegnehmend noch hier abrechnen. Wenn im Text nämlich die Umgangssprache des täglichen Lebens streng durchgeführt wird, so entspricht das der Neigung und der künstlerischen

Tendenz des Autors. Wie soll man es sich aber erklären, daß in allen Äußerungen des Autors selbst, also in den Bühnenanweisungen und Bemerkungen an den Leser eine merkwürdige Sprache geführt wird, die man nicht anders, als einen Kliquenjargon bezeichnen kann. In HAUPTMANNS Bühnenangaben wimmelt es förmlich von Provinzionalismen, Lokalausdrücken und Ausdrücken, die bestimmten Berliner Literatenkreisen eigentümlich sind.

So haben wir das Wort „puterrot" schon bei HOLZ und SCHLAF gehabt. Bei HAUPTMANN verfolgt es uns auf Schritt und Tritt. Umsonst fragt man sich auch nach der Notwendigkeit von Ausdrücken wie „propre gekleidet", „ein proppres Mädchen", „adrett", „schußrig", „sie dudelt", „Blaukittel" (für Wagenschieber), „unterm Nähen", „unter Nachdenken", „echauffiert", „Registrator" (für Uhr), „tollpatschig", „patzig", „winzlige Sprechweise", „glupsch" u. a. m.

Man wird unsere Ausstellung als Nörgelei ansehen. Dieser familiäre Ton hat jedoch etwas Aufdringliches und Exklusives zugleich, das man rügen muß. HAUPTMANN kümmert sich überhaupt wenig (oder gibt sich den Anschein, als ob er sich wenig kümmerte), ob man Ausdrücke wie „Helle", „Haus", „Erbscholtiseibesitzer" auch versteht. Er protzt sozusagen mit seinem Schlesiertum, anderseits mit dem Berlinertum. Dies wirkt aber ansteckend. Die Herren beginnen zu schreiben, als wären sie „unter sich" und es wird dazu kommen, daß ein junger Autor erst den Berliner Literatenjargon wird erlernen müssen, bevor er es wagt, ans Schreiben zu gehen.

Was die innere Technik, d. i. den Aufbau der Dramen HAUPTMANNS anlangt, wird sich ihre Kritik beim Eingehen in die einzelnen Stücke ungezwungen von selbst ergeben.

Ohne uns also dabei aufzuhalten, wollen wir mit der Analyse der einzelnen Werke beginnen.

IV. Werke.

1. „Vor Sonnenaufgang“.

„Vor Sonnenaufgang“ ist zwar ein Erstlingswerk, ab
es trägt schon deutlich alle charakteristischen Merkmale d
Kunst HAUPTMANNS, ja in mancher Hinsicht bietet es sog
ein besseres Objekt der Beobachtung, als die späteren.

Prüft man nun den Inhalt und die Anlage des Stück
darauf hin, so wird sofort klar, daß man es hier mit ein
Zustandsschilderung zu tun hat. In ein schlesisches Kohle
dorf, dessen Bewohner plötzlich durch die Kohle, welche s
unter ihren Feldern muten, reich geworden, in Völlerei, Trun
sucht und Unzucht verfallen sind und dem Untergang en
gegengehen, kommt ein sozialistischer Schwärmer, um d
„Lokalverhältnisse“ zu studieren. Er gerät in eine Bauer
familie, in die sein ehemaliger Jugendfreund Hoffmann hi
eingeheiratet hat. Hoffmann, der die Bauern prellt und n
„stark auf Bleichröder zusteuert“, wittert in dem „Studiere
einfach „Maulwurfsarbeit, Wühlen, Wühlen“. — (Sollte m
sich da nicht vor IBSEN höflichst verneigen?) Anders sei
Schwägerin, Helene Krause, die in dem Fremden ein
Sendling einer besseren und reineren Welt sieht. Hele
fühlt sich tief unglücklich. Ihr Vater ist ein Trunkenbo
ein geiles, unflätiges „Tier, vor dem die eigene Tochter nic
sicher ist“, ihre Stiefmutter ist zänkisch, bösartig, durcha
verlogen, dumm und ehebrecherisch, ihr Bräutigam, der Lie
haber dieser Stiefmutter, ein Lümmel, halb Vieh, halb Idi

ihre Schwester unrettbar dem Alkoholismus verfallen; ihr Schwager endlich, der zugewanderte gebildete Mann, der findige Kopf, „gegen den gehalten sind sie alle Lämmer". Er verschmäht es nicht, die traurige Lage des Mädchens zu mißbrauchen und es mit lüsternen Liebesbewerbungen zu umstricken. — Wir sehen, Unzucht ist hier das billige Mittel, das den armen Zuschauer schaudern machen soll. — Helene glaubt nun in Loth ihren Retter gefunden zu haben, dieser in ihr die ideale Gattin, die seinen hohen Ansprüchen Genüge täte. Doch da erfährt er von Doktor Schimmelpfennig, daß in ihrer Familie die Trunksucht erblich ist und der Doktrinär und Abstinenzler flieht vor dieser Verbindung. Das um seine Hoffnung betrogene Mädchen gibt sich den Tod.

Dieses Motiv könnte nun in zweifacher Konzeption dichterisch erschöpft werden. Entweder könnte die Schilderung der schrecklichen Verhältnisse in dem schlesischen Kohlendorf Hauptsache sein, dann wäre der daraus sich entwickelnde Konflikt nur eine Folgeerscheinung. Dies entspräche der epischen Behandlung des Stoffes, der eines Zola. Oder es würde der aus den erwähnten Verhältnissen sich ergebende Konflikt Hauptsache sein, dann wäre die Schilderung der Verhältnisse nur Hintergrund, von dem sich der Konflikt abhebt, und aus dem heraus er sich entwickelt. Das wäre die dramatische Auffassung des Vorwurfes.

Hauptmann ist nun, getreu den naturalistischen Grundsätzen, von der ersten Auffassung ausgegangen. Man soll, wie durch ein Fenster, in ein Stück Natur hineinsehen. Dabei hat er aber doch, seinen Neigungen und Ansichten entsprechend, die dramatische Form erwählt. Daraus ergab sich die Eigenart des Stückes: die Inkongruenz zwischen Form und Inhalt. Seiner Aufgabe gemäß mußte Hauptmann der Schilderung den breitesten Raum gewähren. Sie und nur sie bildet auch den eigentlichen Inhalt des Dramas. So blieb für Kampf, Bewegung, Konflikt so gut wie gar nichts übrig. Der Konflikt ist nur so angehängt — wie oft bei Hauptmann — damit die

Geschichte doch ein Ende bekommt. Er ist weder glaubwürdig noch irgendwie für den Inhalt des Stückes von Belang. Loth tut eigentlich nur dasselbe, was wir tun, er sieht sich die Zustände an und tritt schaudernd zurück. Nur ein Unterschied besteht dabei, daß wir nicht, wie er, ein vorschnelles Ehegelöbnis gegeben haben. Aber ist der Unterschied bei näherem Zusehen so groß? Entsteht bei Loth daraus irgendein erns zu nehmender Konflikt? Gewahren wir im ganzen Drama auch nur einen Ansatz von einem inneren Kampf in Loth, ode von einem Kampf gegen ihn? Er kommt und geht. Von eine wirklichen Zuneigung zu Helene ist nichts zu bemerken trotz der vielgepriesenen, in Wirklichkeit aber süßlich sentimentalen, innerlich unwahren Liebesszene. Ein Mann, de seine Liebe so rasch und so gefaßt einer doktrinären Schrull opfert mit dem zynisch eingestandenen Bewußtsein, daß e ihren Gegenstand dem sicheren Verderben preisgibt, ein solche Mann konnte doch nicht auch nur einen Augenblick lan wirklich geliebt haben. Das Mädchen mag ihm nicht übe gefallen haben. Nun, er wird irgend anderswohin gehen un „Lokalverhältnisse studieren". Da kann ihm ein anderes ge fallen. Was hat sich da viel in seinen Verhältnissen geändert Man hat ihm einen Plan verdorben. Er hat müssen Kna und Fall wegfahren, sonst nichts. Ein Mensch, der sich un vorstellt: so bin ich, ich bin Abstinenzler, habe Grundsätze und der, nachdem er ein Mädchen in den Tod gejagt hat, nu vollständig unverändert, in seinen Anschauungen unerschüttert nicht einmal geritzt vom Schicksal, von uns scheidet. Ja wenn man mit SCHLENTHER liebenswürdig glauben könnte daß auch ihn Faustens Reue überkommen werde. Aber wi haben leider in keinem einzigen seiner geschwollenen Wort einen Anhaltspunkt dafür, um dies anzunehmen oder nur z hoffen, wie faustisch sich auch der Wicht geberdet. Laute trockenes Zeug. Auf Schimmelpfennigs Einwurf, daß e Fälle gibt, wo solche ererbte Übel, wie der Alkoholismus durch rationelle Erziehung erdrückt werden, antwortet er ein

fach: „das kann uns nicht helfen, Schimmel". Er ist so ruhig innerlich, daß er den Freund „Schimmel" nennt, wie wenn es sich in dieser Auseinandersetzung nur um eine studentische Kannegießerei handelte. Dann fährt er fort: „Entweder ich heirate sie, und dann ... nein, dieser Ausweg existiert überhaupt nicht. Oder — die bewußte Kugel! — Aber nein! So weit sind wir noch nicht, so was kann man sich einstweilen nicht leisten!" — Wie unausstehlich sicher im Ton! Überhaupt ist die ganze Redeweise Loths dazu angetan, einen nervös zu machen, so geschwollen und dabei trocken, selbstbewußt und jämmerlich ist sie.

Man könnte nun mit Schlenther die Episode: Loth als ein elementares Naturereignis ansehen, eine unwiderstehliche, rücksichtslos packende Macht, die in das Leben so manchen Mädchens verhängnisvoll zermalmend eingreift, ohne sich um das Weitere zu kümmern. (Man denke an Faust oder an Halbes „Jugend".) Aber dazu ist Loth eben zu wenig elementar. Man könnte ihn auch für ein unbewußtes blindes Werkzeug des Schicksals ansehen, für den arglosen Wecker des Verhängnisses, den Stein, der das Verderben, das nur lauernd geduckt auf den Anstoß gewartet hat, nun ins Rollen bringt. So faßt ihn, wie die Anna Mahr, Richard M. Meyer auf und man muß zugeben, daß diese Auffassung der Absicht des Dichters in Rücksicht auf Helene gerecht wird. Doch entspricht ihr kaum der erreichte Effekt.

Dann aber ist hier zweierlei zu bedenken. Erstens, wenn einem solchen Werkzeug des Zufalls mehr Platz eingeräumt wird, als eben seinem episodischen Charakter zukommt, also etwa wie dem fremden Mann in „der Frau vom Meere", dann tritt es in die Rechte einer Person des Dramas ein, die, wie die anderen, das dramatische Schicksal an sich erfahren muß. Hier ist dies unzweifelhaft der Fall und deswegen muß Loth sein Schicksal erleiden. Geschieht es nicht, wie wir erwiesen haben, so ist diese Art der Behandlung durchaus undramatisch, ja nicht einmal den Anforderungen

der Schilderung entspricht sie. Sie kommt in der epischen Darstellung nur ihrer niedersten Form, der Skizze zu.

Zweitens aber vermögen wir nicht mit Richard Meyer an das Schicksalsreife bei Helene glauben, ebensowenig wie bei Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen". Helene macht anfangs den Eindruck einer schablonenhaften Gestalt, ersonnen zur Erzielung einer billigen theatralischen Kontrastfigur. Das blonde, reine Mädchen mitten in dem schmutzigen Moraste, das einzige keusche und edle Geschöpf unter den Scheusalen, wie ist das nicht alt und bekannt! Man merkt, auch sie hat anfänglich einen episodischen Charakter und eine chorusartige Funktion wie Loth: sie soll uns erklären, mitteilen und also schauen helfen, dabei soll ihre lichte Erscheinung das schwarze noch schwärzer erscheinen lassen. Erst dann scheint sich der Dichter besonnen und, da sie gegen seine Absicht zu einer Hauptperson wurde, ihr das, was er bei Loth zu geben versäumt hat, gegeben zu haben. Helene erfährt das dramatische Schicksal an sich.

Aber wie? Bis zum Erscheinen Loths befindet sie sich zwar in fortwährender Fehde mit den anderen, ist backfischmäßig verzweifelt, daß sie in diesen Verhältnissen „verbauern muß", sonst aber scheint das Schmollen die einzige Reaktion auf das Unerträgliche in ihrer Lage zu sein. Nun kommt der Wecker. Sie faltet hinter seinem Rücken die Hände und betet: „o geh nicht fort!" Doch das ist mädchenhaft sentimental. Die ganze Art, wie sie Feuer fängt, ist nicht angetan, uns an eine echte verzehrende Glut glauben zu machen. Wir gewinnen nicht den Eindruck, daß sich die Trughoffnung so stark in ihrer Seele eingegraben und festgewurzelt hat, daß sie mit ihr und an ihr zusammenbrechen müßte.

So kann sie nur an dem Verzweiflungsvollen ihrer Lage selbst zugrunde gehen. Die verhängnisvollen Mächte, denen sie zum Opfer fallen soll, müßten sichtbar auf sie einstürmen, um die Katastrophe glaubhaft zu machen. Hoffmann betreibt aber seine unlautere Bewerbung sehr zahm. Man hat

nicht das Gefühl, als müßte Helene doch unfehlbar seine Beute werden, wie Loth zynisch vorwegnimmt. Schließlich ist Hoffmann doch zu sehr von seinen Geschäften in Anspruch genommen. Wilhelm Kahl vollends, ihr Bräutigam, scheint sich fast gar nicht um sie zu kümmern. Übrigens, wenn Hoffmann, der unüberwindliche, weidlich bekannte schwarze Charakter, ihr noch gefährlich werden könnte, dem Wilhelm Kahl, dem unbeholfenen, dummen Tölpel, ist sie sicher in allem überlegen. Es sind auch nicht Vitalinteressen, die bei den anderen im Spiele wären und gegen Helene ankämpften. Eine Laune bei Hoffmann und bei Kahl wissen wir nicht einmal, ob er ihrer oder ihres Geldes so stark begehrte.

Berthold Litzmann, ein unbedingter Verehrer Hauptmanns glaubt genug getan zu haben, wenn er feststellt, daß dieses reine impulsive Geschöpf, ohne eigenen inneren Halt, der letzten Illusionen und Ideale beraubt, zugrunde gehen muß. Es muß aber nochmals darauf hingewiesen werden, daß nach unserem Dafürhalten Hauptmann zwar diesen Eindruck erstrebte, ihn aber nicht erreichte. Wie in der Stickluft die wunderbare Blume der unwiderstehlichen Sehnsucht verhängnisvoll prächtig aufgeht, das wollte er zeigen, hat es aber nicht getan. Seine Verehrer nehmen, wie oft, das Erstreben für die Erfüllung. Wir vermissen sie durchaus. So etwas muß herausgearbeitet werden, wie es der von Litzmann so arg verpönte Ibsen mit unvergleichlicher Meisterschaft versteht. Dazu genügt eine peinlich genaue Schilderung vielleicht nicht mehr. Man muß die Vergangenheit in den Dialog unsichtbar hineinspielen lassen, wenn es auch in der geheimnisvoll raunenden Art Ibsens sein müßte. Und nicht nur die Vergangenheit, auch die Zukunft muß mit Zungen reden. Der dramatische Dialog ist eben verdichtend. Ein sentimentaler Ausruf: „O geh nicht fort!“ genügt nicht. Wie wenig merkt man von der schaudernden Angst, welche Helene vor der Verbindung mit Kahl haben mußte.

Freilich wird uns einerseits sie geschildert, andererseits

er. Freilich der Gegensatz ist schroff genug, um alles eher gewärtig sein zu lassen, als diese Verbindung. Aber wir wiederholen, dies genügt nicht. Die Überzeugung von der Unmöglichkeit einer solchen Verbindung tut es noch nicht. Wir müßten das kalte Grauen Helenens selbst im Nacken spüren, es müßte aus ihrem ganzen Tun und Sprechen, aus ihrem ganzen Wesen uns anstarren, dann erst würden wir den Stoß mit dem Hirschfänger glauben.

So tritt denn der Selbstmord Helenens völlig unmotiviert, jedenfalls vorzeitig ein, wohl nur deshalb, weil der Dichter das Drama schließen mußte, folglich nicht in der Lage war, ihr Zeit zu gönnen. Er gibt ihr also den Gnadenstoß, wiewohl sie zur Zeit noch wohlbehalten ist und ganz gut leben könnte. Das ist keine dramatische Konzentration, das ist so viel, wie den Dingen Gewalt antun. Da sieht man es nämlich klar, was es heißt Schilderung, statt Handlung, d. i. Wandlung zu geben. Die fünf Akte vergehen schnell, man muß schließen, ob die Dinge dazu reif sind oder nicht. Und kommt der Tod nicht notwendig nach innerem Zusammenbruch, tut nichts: man ruft ihn wie den *deus ex machina* herbei, man schlachtet das Opfer einfach ab.

Es ist auch nicht, wie Litzmann wiederum behauptet, der einzig mögliche konsequente Ausgang. Der ganzen Art der Gestaltung des Dramas und der Behandlung des Stoffes nach, nämlich der Zustandsschilderung entsprechend, könnte das Drama zwar mit einer schrillen Dissonanz endigen, der Entdeckung des Abschiedsbriefes und dem trunkenen Lallen des alten Krause, aber dabei hätte es bleiben können. Wir würden höchstens den Eindruck davontragen, daß die trüben Voraussagungen des Doktor Schimmelpfennig eintreffen werden und das wäre auch ein tragisches Ende — wenn auch kein dramatisches.

Die Autoren der „Familie Selicke" waren deswegen konsequentere Naturalisten, als sie durch den Tod des von der ganzen Familie geliebten Kindes keine plötzliche Wendung herbeiführten, sondern uns mit unserer Einsicht in die

„schleichende“ Tragik dieses Familienlebens entließen. Dies entspricht dem Postulat eines Augenblicksbildes, wenn auch freilich nicht dem des Dramas.

Daß Helene gewaltsam in die schleichende Tragik ihres Schicksals eingreift, ist eine Willkür des Dramatikers und wirkt als solche.

Was die anderen Personen anbelangt, den Säufer Krause, seine ehebrecherische Frau, den ehrenwerten Industrieritter Hoffmann, den Tölpel Kahl und die nicht auftretende Alkoholikerin Frau Hoffmann, sie alle bleiben von den Geschehnissen des Dramas, wenn man sie so nennen darf, vollständig unberührt. Sie zeigen sich uns, wie Loth, in ihrer wenig anziehenden Art und verschwinden mit dem Schluß des fünften Aktes aus unseren Blicken, ohne uns das geringste Interesse eingeflößt zu haben. Wir wissen, sie werden ihr liebenswürdiges Treiben unbeirrt fortsetzen. Krause wird, „wie immer, als letzter das Wirtshaus verlassen“, seine Frau wird keifen, protzen, Unzucht treiben und ehrbar tun, der gute Hoffmann seinen dunklen Geschäften nachgehen.

Wo ist da das Zwingende, das Notwendige in ihrem Schicksal, wo das Schicksal überhaupt? In einem Momentbild sehen wir sie vollständig fertig in ihrer ganzen Uninteressantheit. Und das, was sie sind, — geworden schon längst, ehe wir ihre Bekanntschaft machen — auch das ist reiner Zufall. Durch Zufall — die Entdeckung der Kohle unter ihren Feldern — sind sie Millionäre geworden: wenn dieser Zufall nun wenigstens notwendige Folgen nach sich ziehen würde. Auch das nicht. Plötzlich reich gewordene Bauern müssen doch nicht gerade in der Weise verkommen, wenn nicht schon vordem etwas in ihnen war, was sie auf diesen Weg notwendig brächte. Sie müssen nicht durchaus zu Säufern werden, wie der Dichter uns mit allen Zeichen des Entsetzens glauben machen möchte. Sie könnten zu knauserigen, geschäftsmäßigen Leuteschindern werden, oder umgekehrt zu Spielern, oder aber zu Parvenüs, die in der Stadt ihr Geld ausgeben. Fasziniert

von den schwarz in schwarz gemalten Bildern der ausländischen Naturalisten, hat sich HAUPTMANN hier vollständig geirrt über den Zusammenhang von Ursache und Folge. Er übersieht durchaus, daß jene dargetan haben, was darzutun er versäumte, nämlich die unabwendbare Notwendigkeit, das Unentrinnbare in den von ihnen geschilderten Verhältnissen.

Daß HAUPTMANN nicht prinzipiell von einer solchen Motivierung Abstand nahm, etwa den Grundsätzen des Naturalismus getreu — daß er sich im Gegenteil der Notwendigkeit einer Motivierung bewußt war, das zeigt er in seinen späteren Werken. Im „Friedensfest" sagt Robert Scholz das bekannte ibsenisierende Wort: „Kein Wunder allerdings. Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in diesen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter unternehmender Geist." Und dann weiter: „Nun und danach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gährender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben."

Ja in „Vor Sonnenaufgang" selbst versucht HAUPTMANN zu motivieren, aber merkwürdigerweise für die Zukunft. Der feigen Flucht Loths liegt ja der Ideengang zugrunde, daß der gemiedenen Verbindung nur degenerierte, dem Alkoholismus unrettbar verfallene Sprossen entstammen können.

Allerdings besteht seine Motivierung hier nur in Worten, nicht in Tatsachen. Wer aber viel erklärt, beweist desto weniger. „*Qui s'excuse s'accuse*" ist das französische Wort dafür und wie treffend es mitunter sein kann, möge an einem Beispiel ersehen werden, das in dieser Hinsicht für das ganze Stück sozusagen symbolisch ist. Dr. Schimmelpfennig warnt Loth vor der Heirat und sagt unter anderem: „Du weißt zum Beispiel nicht, daß Hoffmann einen Sohn hatte, der mit drei Jahren bereits am Alkoholismus zugrunde ging". Liest man dies, so kommt einen das Gruseln an (ist auch wahrscheinlich darauf berechnet). Dann aber folgt die staunenswerte Erklärung,

die alles zunichte macht: „Nach der Essigflasche hatte das dumme Kerlchen gelangt, in der Meinung, sein geliebter Fusel sei darin. Die Flasche war herunter- und das Kind in die Scherben gefallen.“ Man denke: das Kind langt nach einer Essigflasche — wonach langt denn ein Kind, auch ein kerngesundes, nicht? — es fällt in die Scherben und verblutet sich, es kommt durch einen Unfall, den reinsten Zufall, um und das nennt man am Alkoholismus zugrunde gehen! Wie sollte man es nennen, wenn das Kind nach einer Milchflasche oder nach einer brennenden Lampe gegriffen hätte?

Es ist ja ganz nebensächlich, woran das gute Kind gestorben war, aber die haarsträubende Verdrehung der Wahrheit ist nicht gleichgültig, sie ist, wie gesagt, sinnbildlich für die ganze Motivierung. Denn nähmen wir sogar an, daß das Kind wirklich, nicht „symbolisch“ am Alkoholismus zugrunde ginge, so würde es nur ein Beweis sein, daß die Mutter — eine Alkoholikerin, wie sie es ist — das Kind langsam vergiftete. Wie aber, wenn weder Vater noch Mutter Alkoholiker sind, wie es ja Loth und Helene in der Tat nicht sein sollen? Außerdem sieht man es dem Doktor Schimmelpfennig an, daß er mit innerem Unglauben spricht: „Ich kann Dir als Arzt noch sagen, daß Fälle bekannt sind, wo solche ererbte Übel unterdrückt werden und Du würdest ja Deinen Kindern eine rationelle Erziehung geben.“ Wie, sahen denn beide nicht, der Doktor und Loth, daß sie in Helene selbst, einen solchen zuweilen vorkommen sollenden „Fall“ vor sich hatten? Wozu erst nach entlegenen Fällen suchen? Sie war ja nicht einmal so rationell erzogen worden, wie es Loth für seine Nachkommen plant und ist doch heil geblieben. Aber den „Fall“, der leibhaftig vor ihnen stand, sahen, scheint es, ebensowenig die beiden wie der Autor.

So steht es um eine Motivierung, die an den Haaren herbeigezogen ist. Oder ist es z. B. wahrscheinlich, daß Hoffmann nach einer Erfahrung, wie er sie eben schon hat, gerade nach Witzdorf mit seiner die Niederkunft erwartenden

Frau kommt. Man denke: ein Millionär, der sich manches gönnen kann und auch gönnt, ein Mensch aus einer ganz anderen Welt, kommt „der größeren Ruhe und gesünderen Luft wegen“ auf einen verlumpten Bauernhof, wo den ganzen Tag, selbst bei der Tafel, nichts denn gezankt und gekeift wird, wo er notwendigerweise täglich den unmöglichsten Szenen beiwohnen muß.

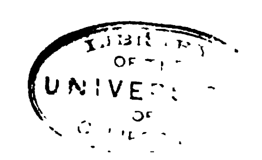
Wozu hat es aber der Dichter nötig gehabt, dieser Art gegen alle Wahrscheinlichkeit zu verstoßen? Um die Einheit des Ortes zu wahren? (der realistische Dichter!) Um alle handelnden Personen beisammen zu haben? Aber Hoffmann könnte ja dort allein, ohne Frau weilen — geschäftshalber! Ja dann müßte der Dichter jedoch auf den spannenden naturalistisch effektvollen Hintergrund des fünften Aktes verzichten. Für die Flucht Loths vor Helene, für Helenens Tod fehlte dann die theatralische Staffage, die Kindergeburt in einem Nebenraume, das hastige Hin- und Herrennen der Leute, die bedeutungsvollen Worte: „totgeboren“. Kann man das aber, „sich streng an die Wirklichkeit halten“ nennen? Hatte da nicht jener boshafte Berliner Arzt recht, wenn er während der Uraufführung die Geburtszange schwang und seine Dienste anbot?

Gewiß: dem Dichter steht das Recht zu, selbst das Krasseste auf die Bühne zu bringen, wenn er es für seinen dramatischen Zweck für nötig erachtet, wenn er Mut und Geschick dazu hat. Ja wenn! Aber Übermut ist nicht Mut und Geschick ist es gewiß nicht, wenn man etwas Überflüssiges in ein Kunstwerk von so strengem Bau hineinbringt, wie das Drama. Und wozu? Um den Sensationsgelüsten eines mit den primitivsten Effekten zufriedenzustellenden, rohen Publikums zu fröhnen, oder um seinen Trotz darzutun! Richtig ist es, man muß einem blutjungen Dramatiker schon etwas zugute halten. Wir rechten auch nicht mit ihm, sondern mit der ganzen Methode, einer Methode der Schilderung und nur Schilderung, welche Bilder statt Handlung und Wandlung bringt,

und glaubt, genug getan zu haben, wenn sie recht krasse Bilder gibt.

Und Schilderung ist alles in diesem Drama. Wenn man es recht besieht, possenhafte Schilderung. Das Gekeife der brutalen Frau Krause, das Protzen mit dem Champagner und den Austern während des ununterbrochenen Gezänkes bei Tische, die Morgendämmerungsszenen: der in Strümpfen von seinem Liebesabenteuer heimkehrende Kahl, der „als Letzter" vom Wirtshaus heimkehrende lallende Krause. Das Kommen und Gehen des Gesindes im Hofe, das Treiben der Mägde, des mürrischen, mißtrauischen Bleibst, des Hopslabaers, das Lerchenschießen Kahls. Alles nur Augenblicksbilder. Man erinnert sich unwillkürlich an die alten derben Intermedien, die ja auch nur Augenblicksbilder waren und deren Verfasser sich übrigens noch weniger zierten als HAUPTMANN oder die anderen Naturalisten.

Das Werk hat seinerzeit dennoch gewaltig gewirkt, ja wirkt noch heute stark genug, um für den ersten Blick seine Widersprüche, seine großen inneren Schäden, das Undramatische darin zu verdecken. Wenn dies ein Rätsel ist, so dürfte seine Lösung interessant genug sein, weil sie uns auf Ursachen bringt, die außerhalb des Dramas, außerhalb der Kunst überhaupt liegen. Es sind dies hier, wie uns scheint, Momente, die wir unter dem Gesamtnamen der Aktualität zusammenfassen möchten. Jede Zeit hat ihre besonderen Ideen und Vorurteile, Einsichten und Wahnvorstellungen, Ahnungen und Trugglauben, in deren Bann sie steht, an denen sie mit blinder Hingabe hängt. Zeitumstände, wissenschaftliche Errungenschaften und Umwälzungen, politische und soziale Verschiebungen, wohl auch der übermächtige Einfluß großer oder suggestiver Persönlichkeiten — dies alles tut sich zusammen, kreuzt sich in seinem Wirken, färbt gegenseitig ab und bildet jedes für sich und wiederum zusammen das Aktuelle. Dieses Aktuelle ist die besondere Domäne des Snobismus, der seine Herrschaft leider auch auf die Gebiete der Kunst erstreckt. Außerordentlich



ist die faszinierende Macht dieses Aktuellen, so daß sich ihr auch die stärksten Geister nicht immer zu entziehen vermögen. Dann aber geht die Kunst nach Brot und Beifall.

Was nun in unserem Falle die Aktualität bildet, ist nicht schwer zu erraten. Es sind dies die kleinbürgerlichen, sozialistischen Weltverbessererideen, die bange Furcht vor der „Macht der Finsternis" und dem Alkoholismus, die um die Wende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts besonders in Schwang waren. Anschaulich schildert S. Lublinski in seiner „Bilanz der Moderne" (S. 11 ff.) das wunderliche Treiben all dieser Ideen. „Früher hatte die Freiheit eine mystische Erlösermacht ausgeübt und nunmehr trat das Wassertrinken an seine Stelle." „Wo es zufällig nicht der Alkohol machte, da machte es ganz gewiß der Tabak, und wenn man diesen zur Not gelten ließ, dann wurde die Fleischnahrung mit Flüchen belegt... Doktrinäre Beschränktheit und ein Schwelgen in Extase taten sich zu einem grotesken Bündnis zusammen... Eine drollig großartige Symbolik überbrückte scheinbar den klaffenden Widerspruch und täuschte eine innere Einheit vor, die manchmal eine künstlerische Wirklichkeit wurde. Der Kreuzritter gegen den Alkohol konnte sich, wenn er Phantasie genug besaß, diesen seinen Feind im Symbol einer Großstadtkneipe verkörpert denken. Diese Kneipe befand sich in einem verfallenen schmutzigen Gebäude, das riesenhaft emporzuwachsen und sich in das Unendliche zu erweitern schien, bis es ganz und gar den Horizont erfüllte und bald die ganze Welt, so daß alles andere vor diesem monumentalen Ungeheuer versank. Man brauchte dann nur noch Säufertypen mit naturgetreuer Einzelschärfe herauszutreiben und etwas Sozialpsychologie des Säufertums hinzuzutun, und der Eindruck von Monumentalität, Extase und Weltuntergang war reichlich vorhanden, während die getreue und „wissenschaftliche" Sozialuntersuchung gleichfalls nicht fehlte. Der Kunstgriff bestand darin: man ließ die Welt vergessen, daß es in ihr noch andere Leute als Säufer gab..."

Nehmen wir nun statt der ins Riesenhafte wachsenden Großstadtkneipe das Haus Krause als stinkenden Herd der Trunksucht, Unzucht und Völlerei mit der merkwürdig nachbarlich gelegenen Stammschenke des alten Krause als Hintergrund, so haben wir die eben geschilderte Symbolik. Und jetzt verstehen wir, wozu solch unheimlichen Worte, wie diejenigen vom „Zugrundegehen am Alkoholismus" im Alter von drei Jahren, wozu die anmutigen Episoden des von der Liebsten sich nach Hause schleichenden Kahl und des aus dem Wirtshaus wankenden Krause dienen. Wir sollen das Gruseln lernen. Diese anscheinend so realistischen Züge sind nichts als echt romantische, zolaistische Symbolik. Und darin liegt ihre starke Wirkung.

Hiermit gelangten wir aber ganz abseits von den Zielen, die sich der Naturalismus gesteckt hat, in bezug auf Form sowohl, als auch auf den Inhalt. Der fanatische Realist, der Wirklichkeitsdarsteller wird durch willkürliches Herausgreifen einzelner Bilder, durch die grelle Beleuchtung, in die er sie rückt, ungewollt zu einem Apostel, aber auch zu einem Wirklichkeitsfälscher. Durch seine übertreibende Symbolik, sowie schon durch die Darstellung im Drama hat er das, was höchstens als Einzelfall für wahr gelten könnte, zum Typischen erhoben und sich damit von der Wahrheit völlig entfernt. Wie stark auch Ibsen seine Farben aufträgt, seiner Darstellung der norwegischen „Lokalverhältnisse" kann man das Typische glauben — derjenigen Hauptmanns nicht.

Darin liegt Ironie des Schicksals. Den Wahrheitsfanatiker prellt sein eigenes Prinzip.

Wir ziehen nun nochmals die Summe. Das Drama ist Zustandsschilderung. Episch in Anlage und Durchführung mit künstlich aufgesetztem dramatischen, auch theatralischem Aufputz. Seine Wirkung liegt abseits des naturalistischen Formprogramms, ja jeder gesunden Dramatik — sie quillt aus schnell veraltenden Momenten der Aktualität.

2. „Das Friedensfest“.

„Das Friedensfest“ ist eine Katastrophe, wie sie auch der Dichter nennt. Wir kommen zum Schluß selbst. Was ihn herbeiführt, liegt, wie bei Ibsen, in der Vergangenheit. Jedoch auch dieser Schluß ist, recht besehen, kein solcher. Es ist im Grunde nur eine Schilderung der unerträglichen Verhältnisse in der Familie Scholz. Wenn wir, wie wir müssen, Dr. Scholz und seinen Sohn Wilhelm, der sich einst an ihm vergriffen hat, als die Hauptbeteiligten ansehen, so haben wir Folgendes: Dr. Scholz kommt nach einer jahrelangen Abwesenheit zerrüttet, krank an Geist und Körper, zum Tode reif nach Hause und der kleinste Zwischenfall, eine Zankszene, wie sie in dieser Familie täglich vorkommt, gibt ihm auch den Tod. Das ist Lebensschluß, aber kein dramatischer Schicksalsschluß. Nun wird er, könnte man glauben, wie jener Stein wirken, von dem wir schon gesprochen, welcher das Verderben ins Rollen bringt.

Dem ist nicht so. Wilhelm geht wie er gekommen ist, mit dem Vorsatz, an der Seite seiner Braut ein neues, schönes Leben zu beginnen, in der frohen, wenn schon weniger sicheren, so doch nicht zerstörten Zuversicht, die bösen Geister, die „Gespenster“, die in ihm leben, bannen zu können. Bei den übrigen Personen, der Frau Scholz, die ohne ihren Mann doch auch früher lebte, und Robert und Auguste Scholz ist von einem Geschehen oder Getroffensein schon gar keine Rede. So haben wir denn wiederum Schilderung. Wie effektvoll sich auch die Familienkatastrophe ansieht, es ist nicht einmal eine rechte Katastrophe: die Familie bleibt wie sie war, ob auch ein seit langem verschollenes Mitglied derselben stirbt.

Die Dichtung ist dennoch ergreifend, ja die Führung der Vorgänge bis zum entscheidenden Moment dramatisch. Die Vorgänge selbst können auch gut als typisch gelten, was Bartels mit Unrecht nicht zugeben will. Mag auch die Motivierung des sonderbaren latenten Überreizungszustandes aller

Familienmitglieder nicht restlos gelungen sein, wobei die Schuld, wie Woerner richtig bemerkt, eher an zu vielfacher, als an zu sparsamer Motivierung gelegen ist. Wir können und müssen der Darstellung dennoch Glauben schenken, denn das Leben in dem engen Kreis der Familie ist eben an sich ein solches, daß unter gewissen Bedingungen — wie sie hier gegeben sind — gar leicht sich ein Zustand der Überreizung entwickelt. Bei etwas abnormer Gemütsverfassung also, wie sie hier vorausgesetzt wird, führt er zu ununterbrochenen Reibungen, ja zu sich fortwährend ablösenden kleinen Katastrophen. Die äußeren Momente dazu sind gegeben. Wenn man auch von der erblichen Veranlagung mit ihrer bekannten Motivierung absieht, so ist das einsame Leben in einem geschlossenen, so beschaffenen Zirkel schon ausreichend, um das stetige Wachsen der abnormen Reizbarkeit zu erklären. Reizbarkeit und Zanksucht sind eben durchaus ansteckend und nähren sich selbst am eigenen Zündstoff. Und gewiß liegt in einem solchen unentrinnbaren Zustand eine Tragik, die wir wiederum „schleichend" nennen möchten. Sache des Dramatikers ist es, sie zur „explosiven" zu gestalten.

Dies ist aber gegen das auf Zustandsschilderung angelegte Prinzip des Naturalismus. Holz und Schlaf bringen auch in der schon erwähnten „Familie Selicke" eine solche schleichende Tragik des Unentrinnbaren zur Darstellung, ohne eine Explosion herbeizuführen. Sie waren, wie gesagt, konsequenter als Hauptmann. Die „Familie Selicke" ist jedoch eben darum auf der Bühne wirkungslos. Hauptmann, der bessere Dramatiker, fühlte es, daß man im Drama nicht bei dem tragischen Zustande stehen bleiben darf. So ist er denn weitergegangen und machte aus der „Familie Scholz" eine Familienkatastrophe. Dem Banne seines Kunstprinzipes aber und den Grenzen seines Talentes konnte er doch nicht entrinnen. Was hätte ein echter Dramatiker nicht alles aus dieser Katastrophe gemacht! Der Tod des Doktor Scholz hätte das Verderben, das über den Leuten lauernd brütet und nur

gewitterartig aufzuckt, jäh und schrecklich entfesseln sollen. All das Gefährliche, das in diesen abnormen Naturen sich angesammelt hatte, das ja schon einmal bei Wilhelm unheilkündend ausbrach — es müßte sich in einem verheerenden blinden Wüten entladen. Die trüben Ahnungen Roberts, der Frau Buchner und Wilhelms selbst müßten sich erfüllen, ja seine gefährliche Natur müßte sich nun wirklich gegen Ida kehren, wie es schon einmal geschehen wollte. Statt all dessen, was tut nun Hauptmann? Er führt die Leute bis an den Rand des Abgrundes, dann packt er sie, wie der Maschinengott und führt sie sachte zurück. „Wilhelm will aufs neue ausbrechen, wird abermals durch Ida beschwichtigt, kämpft seinen Schmerz nieder, sucht und findet Idas Hand, die er krampfhaft in seiner drückt, und geht Hand in Hand mit dem Mädchen aufrecht und gefaßt auf das Nebengemach zu."

So sieht der schlimmste aller dramatischen Rückzüge aus.

Wir werden noch einmal einen ähnlichen im „Kollege Crampton" erleben. Wir stellen vorläufig fest: Das eine Mal führt Hauptmann den Untergang willkürlich herbei, nun dieser ein anderes Mal selbst naht, spielt der Verfasser ebenso willkürlich den Retter. Die Hand aber, die beides tut, ist nicht die des geborenen und echten Dramatikers.

3. „Einsame Menschen".

Richard M. Meyer zählt die „Einsamen Menschen" zu den Genietragödien — er sagt: „ein hervorragender Mensch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zugrunde. Dieser Typus ist die realistische Verjüngung der alten romantischen Künstlertragödien." „Es ist viel Selbsterlebtes in diesem Drama", fügt er dann weiter hinzu.

Damit wäre die Art des Dramas genau bezeichnet, wenn R. M. Meyer seinen Satz gefaßt hätte: „Ein hervorragender

Mensch soll an der Macht der Gewöhnlichkeit zugrunde gehen", nicht „geht zugrunde". Es ist für die Herrschaft des obenerwähnten „Aktuellen" bezeichnend, sonst aber irreführend, daß man bei unseren modernen Autoren so allgemein geneigt ist, Gewolltes für Erfülltes zu honorieren. Beinahe überall geht der „arme Johannes" unter dem Namen eines genialen „Empfindungsmenschen". Nur Adolf Bartels faßt ihn nüchtern richtig auf, wenn er ihn einen „Jammerlappen" nennt. Hierauf kommen wir noch zurück. Aber der zweite Satz von Meyer ist unbedingt richtig und für uns auch der wichtigere. „Es ist viel Selbsterlebtes in dem Drama." Auch darauf müssen wir in anderem Zusammenhang zurückkommen. Nun zum Inhalt.

Der junge Gelehrte Vockerat wohnt in einer Villa am Müggelsee bei Berlin. Er hat eine liebenswürdige Frau „zart gebaut, bleich, brünett und sanft". Wir können noch hinzufügen sie ist gut, gemütsvoll und aufopferungsfreudig. Junge Gelehrte müssen aber auch „'n klein bissel Verständnis" bei ihrer Umgebung finden. Frau Käthe geht leider jedes Interesse ab für das wissenschaftliche Hauptwerk ihres Mannes, samt seinen zwölf Seiten Quellenangabe und seiner Kontroverse mit Dubois Reymond. Sie befaßt sich mehr mit ihrem Erstgeborenen, dessen Taufe soeben stattgefunden. Nun ist es klar, daß eine solche Frau für ein angehendes Genie „den modernen Empfindungsmenschen mit Nerven, zart wie Seide", nicht wohl paßt. Natürlich, wenn sie sich für die zwölf Seiten Quellen nicht interessiert! Der arme Johannes fühlt sich vereinsamt. Was hilft es, daß er von allen Seiten verhätschelt wird? Die übrige Umgebung reizt ihn nur noch mehr.

Die Eltern mit ihren altväterlichen Ansichten, die seinem aufgeklärten, wissenschaftlichen Freigeist so fremd und zuwider sind. Ob die Sommersprossen auf Gesicht und Händen des alten Vockerat auch etwas dazu beitragen, wissen wir nicht. Aber im Drama kommen sie vor. Der Naturalismus ist eben gründlich. Da ist noch ein Freund, der Maler Braun, wie

wir schon mitgeteilt haben, „meist unbefriedigt, deshalb übelgelaunt“. Auch er reizt den zartbesaiteten Freund, er ist ihm doch zu grobkörnig. Sonst hat er, scheint es, die Aufgabe, Frau Käthe ein bischen in allen Ehren zu vertrösten und, was wichtiger ist, die Studentin Anna Mahr in den Kreis zu bringen. Dieser zweite einsame Geist nämlich kommt nach Friedrichshagen, um den alten Bekannten Braun zu besuchen. Sie kommt zu ihm, findet aber Johannes. Man wäre versucht zu sagen, schöne Seelen finden sich. Johannes ist brutal genug, Frau Käthe zu erklären, sie solle Anna zum Bleiben auffordern, „weil sie ja von so einem Wesen noch sehr viel lernen könne.“ Käthe wehrt sich schwach gegen die Bescherung, meint endlich, sie sei ganz dafür. Als sich aber Johannes entfernt „geht etwas in ihr vor, sie wird gleichsam welk und muß mit den Händen Stützpunkte suchen“. Hiermit schließt der erste Akt.

In den folgenden vier Akten wird der Eindringling von der Umgebung hinausbugsiert. Dagegen wehrt sich aber Johannes in seiner egoistischen Art. Ihm ist die Studentin nötig, jetzt hat er ja jemanden, dem er seine Manuskripte vorlesen kann. Und auch sie ist zäh genug. Sie geht und geht, bleibt aber immer noch da. Einmal hat sie schon von der ganzen Familie Abschied genommen, als Johannes plötzlich erscheint und meldet: „Kinder, sie bleibt!“ Das geschieht am Ende des dritten Aktes. Sie bleibt also noch ganze zwei Akte hindurch. Doch die Peripetien dieses Spieles sind zu ermüdend. Als sie endlich wirklich im Ernste abreist geht auch Johannes weg — in den Müggelsee. Wie war es denn anders möglich? Wenn die Studentin fort ist, was hilft da Dubois-Reymond? Grau ist jede Theorie, grün nur des Lebens goldener Baum! Der Herr Gelehrte, der Einsame, war, scheint es, einfach ein verliebter Narr.

Dieser Schluß ist nun wirklich eine Katastrophe. Aber hier hat nun Hauptmann wieder einmal, wie bei Helene in „Vor Sonnenaufgang“, den Würgengel gespielt. Der Selbst-

mord ist nicht im mindesten gerechtfertigt. Wir mögen nicht einsehen, wie einem Mann der Wissenschaft ein zugewandertes, eigentlich durch nichts hervorragendes Mädchen — auch wenn er vor ihm „seine gelehrten Sachen auskramen kann" — eine solch unumgängliche Stütze werden könne, daß er ohne sie zusammenbrechen müßte.

Auch ist es wenig glaubwürdig, ja völlig unwahr, daß Johannes Vockerat — selbst wenn man seine ganz abnorme Charakterschwäche als gegeben voraussetzt — sich an dem Konflikt mit seiner Umgebung verblutet, weil diese ihm kein Verständnis entgegenbringt. Sehen wir uns diesen Konflikt näher an, nicht, wie er sich wohl dem Verfasser darstellen mochte, und seinem Gefolge noch darstellt — sondern wie er vor dem unbefangenen Auge besteht. Zugegeben, daß Käthe „ein herzlich unbedeutendes Weib" sei, was aus der Dichtung keineswegs so klar hervorgeht. Dies zugegeben, muß dennoch behauptet werden, daß hier noch immer ein Denkfehler mitläuft, der an der gewaltsam tendenziösen Konstruktion gelegen ist. Denn ein unbedeutendes Weib kann und ist es wohl oft, muß aber nicht das Verderben des bedeutenderen Mannes bilden, besonders eines Mannes der Wissenschaft. Käthe scheint, wie gesagt, eher bedeutender zu sein als Johannes, nicht aber so viel weniger bedeutend. Wollte man aber auch durchaus das Zweite annehmen, so ist dennoch zu bedenken, daß ihre Geistesarmut nicht aggressiv dargestellt ist. Hauptmann schwebte wohl die Vorstellung von jenen kleinlich nörgelnden Frauenzimmern vor, die ihren Mann mit Vorwürfen zu Tode sticheln, so lange dieser noch nicht den gewünschten materiellen oder moralischen Erfolg errungen hat. Bei Käthe ist nichts davon zu sehen. In der parodistisch gehaltenen Rechenszene, wo sie ihn um Entscheidung einer dringenden Geschäftsangelegenheit bittet, erscheint sie sicher in besserem Lichte als er, der in ein weinerliches Jammern ausbricht, weil sie mit ihren Geschäftsfragen „eine ganz mühselig zusammengehaspelte Gedankenkette durchreißt".

Daß sie sich mit ihm nicht über seine gelehrten Sachen unterhält, ist mehr als natürlich. Hier sehen wir aber jene unreifen Schrullen, denen wir bei Loth begegnet sind, in anderer Form wieder erscheinen. Es sind dies Ideen „von gemeinsamer Arbeit, von gegenseitigem Fördern“ von Mann und Frau u. dgl. Dergleichen ist zwar sehr schön, keineswegs jedoch so unentbehrlich, daß man im entgegengesetzten Fall den Müggelsee aufsuchen müßte.

Auch die sonstige Umgebung ist weder aggressiv, noch eigentlich störend. Mutter Vockerat, abgesehen davon, daß sie sich nur zeitweise in der Villa zu Friedrichshagen aufhielt, ist eine herzensgute Frau, und wenn sie auch seltsame Weltanschauungen zum besten gibt, auch das kann einen vernünftigen Mann wohl nicht in den Müggelsee treiben, besonders wenn es die Mutter ist, die ihn damit ganz unschuldig aufwartet.

Völlig mißlungen aber, ja geradezu dilettantisch ist das Bemühen, den Konflikt in die Sphäre des Zeitnotwendigen zu erheben, die handelnden Personen in den Kampf zweier Weltanschauungen, der christlich-gläubigen und der darwinistischen, hineinzustellen. Denn von einem Bekämpfen seitens seiner Gegner, der Mutter und des Vaters, des Rittergutspächters mit den Sommersprossen oder des Pastors ist in Wirklichkeit nichts zu verspüren. Daß sie mit ihren gutgemeinten, gutmütig harmlosen Abmahnungen immer bei der Hand sind, das ist noch kein Kampf und sollte einen Gelehrten, der einen DuBois Reymond angreift, gar wenig beschweren.

Bleiben also noch als letzte Möglichkeiten die Liebe oder die eigene Haltlosigkeit. Etwas Ähnliches mußte auch dem Autor vorgeschwebt haben. Die Idee vom „unverstandenen Genie“, vom „Einsamen“, trübte aber die Konzeption des Konfliktes soweit, daß weder die unglückliche Liebe zu einer derart verhängnisvollen Macht, noch auch die innere Haltlosigkeit schicksalsreif genug herausgearbeitet wurde.

Das Merkwürdigste dabei ist, daß, wie auch aus der mehr-

maligen Wiederaufnahme des Problems („Friedensfest“, „Versunkene Glocke“) hervorzugehen scheint, hier wohl eine Lebenserfahrung mitspielt. Auch das Motiv des unheilvollen Eingreifens einer Erscheinung aus einer fremden, freieren Welt in das Schicksal der in irgendeiner „Stickluft“ dahinvegetierenden, wiederholt sich dreimal (Loth, Anna Mahr und Rautendelein). Wohl ebenfalls so etwas wie Lebenserfahrung.

Desto schlimmer für das Drama. Wir sehen richtige Einzelbeobachtung, Lebenserfahrung in einer auf Schilderung des Zuständlichen angelegten Wiedergabe gewaltsam zu einem dramatischen Konflikt zugespitzt. Bezeichnend dafür ist die Widmung: „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben“, also wohl noch alle wohlbehalten leben können, wie es ja auch nach dem Drama die Mahr tut. Nur der arme Johannes muß sterben, weil es der Dramatiker befiehlt.

Ob sich aber doch nicht im Leben ähnliche Konflikte zu tragischen gestalten können? Sicher, daß Keime des Tragischen darin sind. Sie wurden aber nicht zur Entfaltung gebracht, weil man in der Zustandsschilderung befangen war und das Dramatische nur als äußeren Aufputz verwendete.

4. „Kollege Crampton“.

„Kollege Crampton“ ist eine Komödie. Es ist interessant den Werdeursachen und dem Werdegang dieser Komödie nachzugehen. Harry Crampton ist Professor an der Kunstakademie in „einer größeren schlesischen Stadt“ (wir wissen, Hauptmann studierte an einer solchen in Breslau). Er ist ein Trinker und wir sehen, wie sich vor dem in seiner Verkommenheit naiv größenwahnsinnigen, leichtsinnig ahnungslosen Manne sachte der Boden zu einem gähnenden Abgrund des Verderbens auftut. Die unregelmäßige Lebensweise, die er führt, hat ihn

mit seiner Frau in Zerwürfnis gebracht. Er schläft in seinem Atelier an der Akademie, in der seine Tage gezählt sind. In dem Optimismus des Schwächlings und Trinkers erhofft er von einer Visitation der Akademie seitens des Herzogs, seines einstigen Förderers, eine Wendung in seiner Stellung. Aber den Herzog bekommt er nicht einmal zu sehen. Nun bricht das Truggebäude der leeren Hoffnungen über ihm zusammen. Seine Tochter Gertrud, ein ideales, liebenswürdiges Persönchen, wie es oft in den Komödien vorkommt, bringt die doppelte Trauerbotschaft, daß er entlassen wird und daß seine Frau zu ihrer reichen Familie abgereist ist. Nun steht er allein und hilflos da. Aber zum Glück haben wir noch Max Strähler, seinen ehemaligen Schüler, einen Verehrer seiner Tochter. Crampton verliert nicht die Haltung, er stellt die Tochter in den Schutz der Familie Strähler, gebietet ihr, der Mutter nachzureisen und zieht sich zurück. Während uns der dritte Akt in die „mit individuellem Geschmack" eingerichtete Wohnung der Brüder Strähler führt, wo Fräulein Gertrud ihre Zuflucht genommen, zeigt uns der vierte Crampton in einer Vorstadtkneipe in seiner ganzen Verkommenheit. Da der Wirt, bei dem er verschuldet ist, auf die reiche Familie rechnet und fortfährt zu kreditieren, so wird getrunken, geraucht, Karten gespielt, renommiert und es werden Luftschlösser gebaut. Mittlerweile findet Max Strähler mit Hilfe des Faktotums Cramptons sein buen retiro — richtet im Geheimen aus wiedereingekauften Einrichtungsstücken des früheren ein neues Atelier ein, worin Crampton von dem sich jetzt glücklich verlobenden Paar Max und Gertrud eingeführt wird. Crampton schwelgt in Rührung, freudiger Hoffnung und großartigen Plänen. „Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis. Max, heißt der Dummkopf, nun sagen Sie, Löffler. So'n dummer Kerl, so'n dummer Kerl."

Wenn wir nur nicht wüßten, daß mit guten Vorsätzen die Hölle gepflastert ist!

Über die Fabel ist nicht nötig viel Worte zu verlieren.

Sie ist lustspielartig und als solche banal und bedeutungslos. Sieht man ihr ernst ins Gesicht, dann zeigt sie sich unwahr, weil sie eine Wendung in Aussicht stellt, die nicht in der Richtungslinie des uns gegebenen Entwicklungs- oder eigentlich Verfallsprozesses sich bewegt. Es ist also klar, daß sich dieser Fabel wegen nicht lohnen würde, eine Fabel zu ersinnen. „Kollege Crampton“ sollte ein Charaktergemälde werden. Das Bild einer talentvollen, halbgenialen Künstlernatur, die bestimmt zu sein scheint, an ihrer Halbheit und Willensschwäche, insbesondere an der wohl aus ihnen geborenen Trunksucht zugrunde zu gehen. So sagte sich der naturalistische Zustandsschilderer, der die Züge Cramptons mit der schärfsten Erfassung und größten Treue wiedergab, wohl auch nicht ermangelte, durch die Namengebung auf eine wirklich beobachtete Persönlichkeit hinzudeuten. Hierbei bleibt die Frage offen, ist aber weiter nicht von Belang, ob es reiner Zufall ist, daß die naturalistische Meister- und Musternovelle, der uns schon bekannte „Papa Hamlet“ denselben Vorwurf behandelt. Meister Thienwiebel ist ein genialer Schauspieler, der vor unseren Augen von Stufe zu Stufe der Verkommenheit sinkend endlich auf der Gasse endet. Während aber die „konsequenten Realisten“ Holz und Schlaf zwar mit feinstem und bitterstem Humor, aber auch mit rücksichtslosester Wahrheit das Bild des tragischen Niederganges vor unseren Augen entrollten, hat hier der Dramatiker Hauptmann bei dem Zustandsschilderer ein Veto eingelegt. Der Dramatiker sagte: das wäre wohl tragisch, aber nicht dramatisch, deshalb nicht wirksam. Das Bühnenschicksal der „Familie Selicke“ ist ein zu abschreckendes Beispiel. Und da die Persönlichkeit Cramptons, wie die des Thienwiebel, bei aller Tragik ihres Verkommens an sich ziemlich unbedeutend und in dem äußeren Auftreten, sowie in den Situationen, in welche sie sich brachte, mehr komisch als tragisch erschien, so entschied sich Hauptmann kurz und dichtete (nach Björnson) eine lustspielartige Rettung hinzu.

Nun rettet er also schon zum zweitenmal willkürlich eine dem Untergang geweihte Person, so wie er in zwei anderen Fällen willkürlich Totschlag übte.

Man möchte sagen ein asiatischer Despot. Kerngesunden Mädchen, wie Helene, unschuldigen Narren, oder sagen wir eingebildeten „Empfindungsmenschen“, wie Johannes, schickt er die seidene Schärpe. Wilhelm Scholz aber mit seinen wirklich gefährlichen Nerven und Crampton, den an Trunksucht verkommenen, entläßt er in Gnade.

Warum ist nun hier wiederum der glückliche Schüler hinter den Meistern Holz und Schlaf in der Konsequenz und Wahrheit zurückgeblieben? Der Dramatiker ist daran schuld. „Papa Hamlet“ ist eine Novelle. In einer solchen kann man sich erlauben „schleichende“ Tragik zu gestalten. „Kollege Crampton“ ist ein Bühnenstück. Wohl wäre es tiefer und unendlich lebenswahrer, wenn es mit einem Ausblick auf unrettbares Sinken schließen möchte. Aber das wäre nicht dramatisch weil ohne dramatischen Schluß, vor allem aber nicht theatralisch, weil ohne irgendeinen Effekt. Den Mut dazu hatte Hauptmann nicht. Er scheiterte, weil er aus einem Porträt ein Drama machen wollte.

5. „Der Biberpelz“ und „Der Rote Hahn“.

„Der Biberpelz“ hat den Untertitel „Diebeskomödie“. Auf die Sucht Hauptmanns, effektvolle Untertitel zu ersinnen, hat schon Bartels aufmerksam gemacht. Ein ziemlich unschuldiges Vergnügen. Hier soll der Titel noch die Grundidee des Stückes andeuten. Wie skruppellose von naiver Lebensweisheit geleitete Spitzbüberei sich im Leben so oft prächtig bewährt, das wird uns in einer Reihe lose und in jeder Hinsicht ungezwungen aneinandergereihten Szenen dargestellt.

Frau Wolff, Gattin eines Spreezimmermanns „irgendwo

um Berlin", ihres Zeichens Waschfrau, hegt keinerlei Bedenken, wenn es gilt, keck zuzugreifen, wo immer sich die Gelegenheit dazu darbietet. Ihre Tochter, die bei Rentier Krüger in Dienst ist, meldet ihr in vorgerückter Abendstunde, daß sie ihren Dienst verlassen hat, weil sie nach halb zehn Abends noch zwei Meter Holz in den Stall schaffen sollte. Frau Wolff weist sie streng mütterlich zurecht, verteidigt sie aber gleich darauf gegen den Mann und faßt den Plan, fürs erste die zwei Meter Holz in die eigene Behausung zu schaffen. Daß sie sich von dem Amtsdiener, der mit einem Auftrag vom Amtsvorsteher gekommen ist, beim Zurechtmachen des Schlittens helfen läßt — weist darauf hin, daß sie alles mit Humor betrachtet. An demselben Abend wird ihr noch vom Schiffer Wulkow das Geld für einen gewilderten Rehbock und den zu stehlenden Biberpelz zugezählt. Nichtsdestoweniger verabreicht sie der jüngeren Tochter für eine vorlaute Bemerkung eine Ohrfeige und sagt: „Wir sind keene Diebe nicht" — dann ruft sie ihr noch zu: „Lerne Du mir ja Deine Bibelspriche. Ich komme nachher und iberheere Dich." Wir sehen, es steckt naives, selbstsicheres Gaunertum in ihr. Es ist ihr auch ein leichtes, nicht nur den beschränkten Amtsvorsteher von Wehrhahn, sondern all die Männer herum an der Nase zu führen. Sie wird von allen, auch vom Beschädigten als die biederste Haut gehalten und nützt diesen Vorteil mit überlegenem Humor aus. Vor ihr schüttet der aristokratische Amtsvorsteher sein Herz aus, sowie der demokratische Krüger und der politisch bei Wehrhahn verdächtige Privatgelehrte Dr. Fleischer. Sie hält die Fäden der Untersuchung in der Hand, die der grenzenlos ungeschickte Amtsvorsteher nicht zu handhaben weiß. So endigt auch das Stück damit, daß von Wehrhahn sie versichert, „so wahr sie eine ehrliche Haut sei, so wahr sei Dr. Fleischer ein gefährlicher Kerl".

Wehrhahn ist eben nicht nur stockdumm und eingebildet, er hat im Grunde mit den anderen dies gemein, daß er nicht auf dem festen Boden der Wirklichkeit steht, sondern

Wolken und Schatten nachjagt. Wie er nur nach politisch Verdächtigen fahndet, so sind auch sie in ihrem Ingrimm gegen die Behörde derart verblendet, daß sie die breit vor ihnen aufgepflanzte Diebin nicht sehen. Deshalb war es vielleicht nicht einmal notwendig, aus Wehrhahn einen solchen Narren zu machen. Künstlerisch ist dies sogar ein Fehler, denn es verdunkelt die Grundidee des Stückes. Man vergißt, daß die Wolffen nicht nur ihm gegenüber als Siegerin erscheint. Nicht umsonst sagt der Schiffer Wulkow, der Abnehmer ihrer gestohlenen Sachen, frech in ihrer aller Gegenwart, er besitze auch einen Biberpelz. Keinem der Anwesenden kommt es in den Sinn, daß es eben der gestohlene Pelz ist. Auch der anderen Wolkenjägerei wird damit gekennzeichnet.

Die Einzelheiten dieser meisterlichen Prellerei sind mit prächtigem Humor gegeben, die Situationen oft von verblüffender Komik, die Schilderung bietet eine Fülle feinster Lebensbeobachtung dar und atmet behagliche Ironie. Dennoch bleibt sie Zustandsschilderung, an der Oberfläche der Lebensverhältnisse haftend.

„Der Rote Hahn“ ist nicht nur, was die Personen anlangt, eine Fortsetzung des „Biberpelzes“, auch ideell ist das Stück ein Fortspinnen desselben Motivs. Im „Roten Hahn“ ist es etwas variiert und zugleich vertieft. Hier sehen wir die Leute ringsum die Lunte riechen. Es weiß mehr oder weniger ein jeder im Orte, mit Ausnahme des Herrn von Wehrhahn natürlich, daß die Wolffen ihr Haus selbst angezündet hat, um die Versicherungssumme einzustreichen. Man läßt aber die Leute gewähren, ja schützt sie sogar gelegentlich vor dem Argwohn der Behörde. Es ist die Moral der Leutchen: „Leben und leben lassen!“ Ein bischen plagen, ja — aber stören nimmer, das verdirbt den Spaß. Und Spaß hat eben der kleine Mann, wenn die Behörde geprellt wird.

Jedoch weiter kompliziert wird noch das Motiv dadurch, daß ein Opfer da ist. Der blödsinnige Junge des Gendarmeriewachtmeisters und wohl auch er selbst fallen der Spekulation von

Frau Wolff zum Opfer. Der Knabe wird der Tat bezichtigt und da er unzurechnungsfähig ist, in eine Anstalt gebracht. So was also wie ein Kampf ums Leben. Ohne Opfer geht es nicht ab. Dem Motiv wird jedoch die Spitze abgebrochen. Mutter Wolffen stellt dem Wachtmeister gutmütig vor, der Junge verliere ja im Grunde nichts dabei. In der Anstalt habe er gute Kost, was wolle man von ihr, auch sie sei nicht glücklich, sie sei krank, herzkrank, sie werde es nicht erleben, sich der Früchte ihrer Saat zu erfreuen. Ihr Tod erfolgt auch gerade, als sie schon am Ziele ihrer im Grunde recht bescheidenen Wünsche ist. Dies ist fast wie eine tragische Idee. Sie bleibt aber nur Nebenmotiv und deswegen wirkt der Tod, so vorbereitet sonst sein Eintritt ist, doch wie etwas unmotiviertes. In die lustspielartige Anlage des Stückes paßt eben dieser Ausgang nicht hinein, so wenig wie die fröhliche Rettung des Crampton in die tragische Grundidee jenes Stückes hineinpaßt.

Auch im „Roten Hahn" ist die Szenenführung willkürlich, das Band, das die Szenen zusammenhält, lose und locker. Es ist eben wieder in ihrer Grundanlage reine Zustandschilderung.

In ihrer nicht auf das Eindringen in die Tiefen des Lebens gehenden Tendenz ist sie uns willkommen so, wie sie ist. Die kleinen Gebrechen stören weiter nicht. Das Talent Hauptmanns für äußere Charakterisierung feiert hier seine verdienten Triumphe. Das Gemälde ist köstlich, im Detail wahr und von einer heiteren Poesie des Humors umweht. Dabei ist alles durchwärmt von dem Hauptmann eigentümlichen Mitgefühl mit dem kleinen Mann, dem innigen, durch Liebe eingegebenen Verständnis für seine Schwächen und seine Lebensphilosophie. Eine Reihe wohlgeratener lebendiger Gestalten zieht an uns vorüber, die merkwürdigerweise fast alle von demselben Geist beseelt sind, von dem Geist der Auflehnung gegen die Gewalt der regierenden Mächte. Sie alle, ob sie devot der Behörde zu dienen vorgeben und glauben; ob sie mit ihrer Hilfe emporzukommen hoffen, oder höhnisch und schadenfroh ihre Hand-

lungen und ihre Ohnmacht manchen Fällen gegenüber bekritteln — scheinen dasselbe zu sagen: „Ja, werden wir schon regiert, so solls niemandem zu leicht ankommen, wie auch uns das Leben nicht leicht ankommt.“ Dies ist die Philosophie des Kleinen. Liebevoll hat sich ihr HAUPTMANN zugewendet und beredten Ausdruck verleiht er ihr durch den Mund der Mutter Wolffen. So ist denn das Lob, das BARTELS dem „Biberpelz“ spendet, vollauf verdient. Die naturalistische Technik steht hier auf Höhe ihrer Aufgabe. Sie soll ein Bild, einen Lebensausschnitt geben und gibt ihn.

Freilich, wie weit sind wir hier vom Drama entfernt, da wir fast glücklich bei der Lokalposse, bei den alten Intermedien angelangt sind.

6. „Michael Kramer“, „Fuhrmann Henschel“ und Anderes.

Wir erachten es nicht für nötig, in der eingehenden Analyse der einzelnen Werke fortzufahren. Ist doch ihre Kritik nicht Selbstzweck. Beispiele sind genug gegeben worden, und passen dürfte das darüber Gesagte auf die übrigen Stücke, insoweit sie naturalistisch angelegt sind. Scheint es in diesem oder jenem Fall anders zu sein, so können besondere Umstände obwalten, die zu erörtern hier kein Anlaß ist. Es ist auch zum Nachweis der Unzulänglichkeit einer Kunsttheorie nicht durchaus notwendig, daß alle nach ihr geschaffenen Werke verfehlt seien. Wie wäre es den möglich, alle die im Werdeprozeß eines Werkes mitspielenden Kräfte und Momente herauszubringen, sie klar voneinander zu scheiden, und ihr gegenseitiges Verhältnis zu bestimmen. Nicht nur die Persönlichkeit des Schaffenden, auch die momentanen Einwirkungen, die augenblicklichen Stimmungen, Neigungen und vage, vorübergehende, nicht einmal immer bewußt gewordene Einsichten und Überzeugungen, vor allem aber der nach Gestaltung verlangende

Gehalt des Werkes selbst — dies alles sind seine Werdeursachen, deren größter Teil überhaupt im Dunkel bleibt. Das, was wir von ihnen ans Licht bringen, kann nur das Gröbste sein. Freilich mehr haben wir auch nicht nötig. Zweitens aber, was eigentlich nur eine andere Fassung des ersten ist, wird ein Werk kaum je nach einem einzigen Kunstprinzip, nach Kunstprinzipien überhaupt geschaffen. Es kreuzen und bekämpfen sich in einem jeden die mannigfachsten, oft entgegengesetztesten, falls sie zum Bewußtsein gelangen, was selten geschieht, denn das Schaffen ist das Erste.

Da zum Überfluß noch vieles bei Gelegenheit der zusammenfassenden Analyse zur Erörterung gelangt, so können wir hier nur noch den „Webern" und dem „Florian Geyer" breiteren Raum gestatten. Über das sonstige möge Folgendes genügen.

„Michael Kramer" ist verfehlt in seiner ganzen Anlage. Der Selbstmord des jungen Kramers ist ebensowenig motiviert, wie so viele Selbstmorde bei Hauptmann. Im „Fuhrmann Henschel" und in der „Rose Berndt" haben wir eine ziemlich leidliche Motivierung. Nun ist aber Henschel ein Mensch, der an gebrochenem Willen zugrunde geht, was dramatisch zulässig ist, und sogar tragisch sein kann, jedenfalls aber für Hauptmanns Talent charakteristisch ist.

„Rose Berndt" steht als tapferes Mädchen da und geht zugrunde an der sonderbaren, schicksalsmächtigen Verquickung der Umstände, förmlich zu Tode gehetzt durch diejenigen, die sie im Grunde lieben, vorwiegend den Vater. Aber „Rose Berndt" steht doch zu sehr im Schatten von Hebbels „Maria Magdalena", als daß man ein besonderes Verdienst Hauptmanns erblicken könnte im Schaffen und Lösen des Konfliktes. Die Analogien sind so groß, daß sie fast zur Wiederholung werden. Hier wie dort die Gebundenheit der Verhältnisse: der ländlichen hier, der kleinbürgerlichen dort. Hier wie dort ist es der starre Sinn des Vaters, welcher nicht imstande wäre, ein Haar breit von dem Überlieferten abzutreten, der im letzten Grunde das arme Opfer ins Verderben jagt. Hier wie dort

im Gegensatz hierzu die verständnisvolle, aber zu spät kommende Nachsicht der Liebenden. Natürlich sind die Einzelheiten abweichend. Wir wollen auch nicht das Geringste gegen das Recht HAUPTMANNS, im Schatten des Größeren zu wandeln, vorbringen. Wir wollen nur, ohne in die Kritik des Stückes einzugehen, feststellen, daß der Konflikt und die Katastrophe nicht HAUPTMANNS Eigentum sind und das Stück folglich für unsere Frage nicht von Belang ist.

„Hannele" ist nur zum Teil naturalistisch, darin eben ist es reine Schilderung, aber auch was Hanneles Schicksal selbst betrifft, ist wenig vom Dramatischen zu verspüren. Wir kommen, wie im „Friedensfest", zum Schluß. Die Fieberphantasien des sterbenden Mädchens haben zwar einen dramatischen Aufbau, sind aber eben nur Phantasien. Es ist der letzte Akt, den wir vor uns haben, eine dramatisierte Novelle oder, wie sie HAUPTMANN nennt, Traumdichtung.

Noch weiter abseits von unserer Betrachtung stehen die beiden Versdramen: „Die versunkene Glocke" und „Der arme Heinrich". Wohl können sie uns aber dennoch interessantes Material zum Vergleich liefern. „Die versunkene Glocke" ist innerlich erlebter Konflikt. Der Meister Heinrich eine aus innerer, nicht wie sonst, äußerer Erfahrung, heraus geschaffene Gestalt. Da dieses Drama nicht naturalistisch ist, so könnte man versucht sein, daraus a contrario lehrreiche Folgerungen zu ziehen. Für solche Folgerungen ist aber das Drama doch zu unbedeutend, zu wenig originell. Zu schwankend ist die Gestaltung des Problems, man weiß nicht recht, ist es die Tragödie des Einsamen, Unverstandenen oder die Tragödie des Unvermögenden. Dazu kommt wieder das leidige Sichstützenmüssen.

Auch „Der arme Heinrich" ist zu wenig originell, leidet an epischer Breite, ist überhaupt mehr poetische Erzählung als Drama und gehört jedenfalls nicht in den Rahmen unserer Betrachtung. So könnten die beiden Dichtungen höchstens ein Zeugnis dafür sein, daß HAUPTMANNS Talent bei nicht-

naturalistischer Konzeption des Stoffes zu versagen scheint. Er sinkt da zu einem vollständigen Epignonen herunter. Er muß, wo er nicht nach dem Leben bildet, ganz nach Mustern arbeiten. Sicher wird eine solche Folgerung nicht zu gewagt erscheinen, wenn man das Wesen von HAUPTMANNS Talent aus dem positiv Geschaffenen gefunden haben wird.

So begegnet uns größtenteils dasselbe charakteristische Moment: Das Überwuchern der Schilderung, ja eine Konzeption des Stoffes, die von der Schilderung ausgeht und bei ihr stehen bleibt. Infolgedessen das Fehlen eines bedeutsamen Konfliktes, eines Kampfes, einer Wandlung und eines Schlusses, der erst gewaltsam herbeigezogen wird.

7. „Die Weber."

In der Widmung „Der Weber" an den Vater HAUPTMANNS lesen wir: „Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren ein armer Weber, wie die Geschilderten, hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden."

Die Erzählungen des Vaters hatten also HAUPTMANNS Mitgefühl wachgerufen, seine Phantasie angeregt. Sie begann sich innig mit der Lage und der bitteren Not jener geduldig leidenden Menschen zu beschäftigen, deren Nachfahre er war. Daraus erwuchs der Entschluß, jener Not und dem aus ihr geborenen Aufstand dichterische Gestalt zu geben. Nun war der Weberaufstand von 1844 nichts als eine vereinzelte Eruption, verhältnismäßig unschuldig in ihren Wirkungen, kein Schluß, kein Anfang, eine symptomatische Erscheinung lediglich, die auf irgend etwas schreckliches ein jähes, grelles Licht warf. Dem Dichter konnten sich nun, ähnlich wie wir es schon anläßlich der Zustände im „Sonnenaufgang" ausführten, zwei Wege eröffnen. Entweder könnte die Schilderung jener

entsetzlichen Verhältnisse in den schlesischen Gebirgsdörfern die Hauptaufgabe sein, der ihnen entsprungene Aufstand nur eine Folgeerscheinung, der Schlußstein des Baues, etwa wie Zolas „Germinal“. Oder aber könnte der Konflikt zwischen der hungernden Webermasse und den Fabriksherren Hauptaufgabe sein, die erschreckliche Not der Hintergrund. Jener Weg entspräche der epischen Konzeption des Problems, dieser der dramatischen.

Hauptmann hat hier wieder bei einer epischen Konzeption doch eine dramatische Form gewählt. Die Schilderung des Elends ist Hauptsache. Der Konflikt besteht schon längst und auch seine Zuspitzung hat nicht den Charakter einer unabwendbaren dramatischen Austragung. So kommt denn der Ausbruch zwar nicht unerwartet, doch nicht mit der entsprechenden Macht und Gewalt der Lösung. Man hört Donner rollen und Wetter schlagen. Das beklemmende Gefühl aber wird man nicht los, die Befreiung kommt nicht.

Lassen wir die Geschehnisse der fünf Akte, die bezeichnenderweise jeder für sich ihre besonderen Personenverzeichnisse haben, an uns vorüberziehen.

Erster Akt. Ein Raum in Dreissigers Hause, wo die Webe abgliefert wird. Die Weber werden in der schon oben in der Analyse der Technik angeführten Bühnenanweisung geschildert. Man muß jedoch Hauptmann die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß jene Anweisung wirklich überflüssig ist, so meisterhaft werden hier die Weber durch Wort und Geberde dargestellt. Sie krümmen und winden sich vor den hartherzigen, rohen Beamten, welche das Recht des Mächtigeren in einer brutal grausamen Weise ausüben, die typisch ist; sie kriechen im Staub vor dem Fabrikanten, der sie nach allen Regeln der Kunst aussaugt, geben aber dabei ihrer Not und Angst in der rührendsten Weise Ausdruck. Zu einer kleinen Reibungsszene kommt es doch.

Der junge Weber Bäcker läßt seinen kochenden Ingrimm freien Lauf, läßt sich nicht einmal von dem Fabrikanten ein-

schüchtern, antwortet grob und unverblümt, aber das ist auch alles. Der Fabrikant droht ihm, auf die Drohung kommt keine Gegendrohung. Bäcker zieht sich nur in guter Haltung zurück. Und doch wäre hier Gelegenheit geboten zu einem heftigeren Anprall der feindlichen Kräfte. Es wäre damit sicher mehr gewonnen, als mit der wieder in die Anweisung verlegten Hervorkehrung des Gegensatzes dadurch, daß das Personenverzeichnis in eine Fabrikanten- und eine Webergruppe geteilt wird.

Eine andere Szene löst diese auch bald ab. Ein kleiner Knabe ist vor Hunger ohnmächtig geworden. Auf einen dramatischen Zwischenfall folgt wieder Schilderung. Dann kündigt der Fabrikant eine Herabminderung des Lohnes an und zieht sich zurück. Die angekündigte Drückung des Lohnes wird die Ereignisse in Rollen bringen. „Nu, das macht sich“, sagt ein Weber zu seinem stumpfsinnig fassungslosen Genossen. Diese Exposition ist übrigens an sich ausgezeichnet, man könnte sich nur wünschen, daß mit größerem Nachdruck die Unausweichlichkeit des Kampfes betont wäre.

Im zweiten Akt befinden wir uns in einer Weberwohnung. Noch ergreifender, noch düsterer ist das Bild des Elends. — Aber die Blitze zucken doch schon. Der gewesene Soldat, vordem Weber, Moritz Jäger, bringt einen Abglanz von einer anderen Welt in die dumpfe Weberhütte, spendet Branntwein, die Stimmung wird gehoben, die Gemüter erhitzt. Jäger singt endlich das neue gegen die Fabrikanten gerichtete Weberlied vor: eine unbekannte Erregung bemächtigt sich der sonst so geduldig in ihr Schicksal ergebenen Bewohner der Weberhütte.

Der dritte Akt spielt im Gasthaus zu Peterswaldau. Ein buntbewegtes Bild von unglaublicher Treue und Wahrheit und von wunderbarer Kraft der Darstellung, aber doch nur ein Bild. Erst gegen das Ende des Aktes ziehen sich doch dräuender die Wolken zusammen, es kommt zu einer aufgeregten Szene zwischen dem zu den Webern haltenden

Schmied Wittig und dem Gendarmen Kutsche. Der Gendarm muß sich zurückziehen und verbietet noch im Rückzug das weitere Singen des Weberliedes. Und nun wirkt dieses Verbot weckend, so daß alle das Lied anstimmen und singend vor die Wohnung des Fabrikanten ziehen. Eine der wenigen zurückgebliebenen Personen, der Lumpensammler Hornig, gibt der herrschenden Stimmung in einem wundersam treffenden Wort Ausdruck: „A' jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht."

Und nun kommt der Ausbruch. Der vierte Akt führt uns in die Wohnung des Fabrikanten in Peterswaldau. Es sind gerade Gäste da, der Pastor und seine Frau. Man bespricht die Vorfälle der letzten Tage; der Hauslehrer, der die Weber entschuldigt, wird entlassen. Da ziehen die Weber wieder heran. Es kommt zu einem Zusammenstoß. Der festgenommene Moritz Jäger wird gewaltsam befreit, der Fabrikant muß sich mit seiner Familie und den Gästen vor den anstürmenden Webern flüchten. — „Nun erscheinen junge Weber und Webermädchen in der Flurtür, die nicht wagen einzutreten und eines das andere hereinzustoßen suchen." Allmählich aber überwinden sie ihre Schüchternheit und man zerstreut sich, neugierig alles betrachtend, in den Zimmern. Dann erst stürzen die Führer herein, wütend, daß ihnen die Opfer entschlüpft sind, rufen sie aus: „arm soll a wer'n" und es beginnt das Werk der Zerstörung.

Hauptmann hat sich sichtlich bemüht, die Szene mit möglichster Feinheit psychologisch durchzuführen. Leider fehlt ihr das Wichtigste: dramatische Steigerung, elementare Kraft. Die Szene verläuft matt, ja kläglich und völlig wirkungslos. Man sieht: hier, wo es gilt, eine dramatisch vorwärtstreibende Szene zu gestalten, versagt eben Hauptmanns Kraft. Die „Sehnsucht" vermag durch seinen Mund zu reden, die aus ihr geborene Tat nicht.

Der fünfte Akt sollte entweder die ersehnte Steigerung bringen oder wegbleiben. Jedoch die Steigerung fehlt, der Akt ist geblieben. Der ganze Akt ist eine Art Wiederholung

des Ausbruches in verstärktem Maße und Umfange. Der Schauplatz wird verlegt nach Langenbielau. Das bedeutet ein Anschwellen der Bewegung, ein sich Ergießen des Stromes über die ganze Umgebung. Es geht jedoch mit dieser Ausbreitung der Bewegung eine entsprechende Kraftsteigerung nicht gleich mit dem Beginn des Aktes Hand in Hand. Wenn wir sogleich den sich daherwälzenden Strom des Aufstandes vor uns hätten! Statt dessen ist anfangs nichts von ihm zu bemerken. Wir haben das Weberstübchen Hilses vor uns, mit dem uns schon bekannten Ausblick auf das „Haus" und ein zweites Stübchen. Die Weberfamilie geht an ihre tägliche Beschäftigung, da kommen Leute: Hornig, der Lumpensammler, Schmidt, der Chirurgus, und erzählen vom Aufstande in Peterswaldau und von dem nahenden Anzug der Aufständischen nach Langenbielau. Erst allmählich wird aus der Erzählung Wirklichkeit. Die Glocken läuten, man hört endlich das von vielen hunderten von Stimmen gesungene Weberlied. Einzelne Aufständische stürmen herein und fordern alle auf, sich ihnen anzuschließen, es kommt zu erregten Auseinandersetzungen zwischen dem frommen, in sein Schicksal ergebenen alten Hilse und dem jüngeren Teil der Familie, der sich den Aufständischen anschließt. Militär kommt mittlerweile angerückt. Salven krachen, das Stübchen wird leer, nur das alte Paar Hilse bleibt. Da fliegt eine Kugel herein und trifft den für seine Brüder betenden Vater Hilse. Als die kleine Enkelin mit der Nachricht kommt, daß das Militär zum Dorf hinausgetrieben werde, ist Hilse tot.

Der Akt zittert vor Leben und Aufregung, es gibt darin packende Szenen, er bildet aber im ganzen doch keine Steigerung. Würde der vierte Akt früher schließen, etwa mit der Flucht der Familie Dreissiger vor den Aufständischen, oder würde der fünfte Akt etwa in der Mitte beginnen, dann wäre eine Steigerung da. So aber haben wir zwei parallele Verläufe desselben Prozesses von Anfang bis Ende. Wohl aber ist der fünfte Akt viel dramatischer als der vierte. Der

Schluß ist nicht mehr matt, sondern sogar bedeutend, denn statt der unschuldigen Scheiben und Spiegel bildet das Leben eines Märtyrers das sichtbare Opfer des Aufruhrs.

Trotzdem ist der Schluß kaum tragisch zu nennen. Man fühlt, daß der Aufstand vergeblich ist und das Opfer, welches fällt, ist auf der Seite der unglücklichen Webermasse. Es ist, als ob wir eine ohnmächtig geballte Faust sich nun gegen die eigene Brust kehren sähen. Volkelt findet hier das Tragische der niederdrückenden Art. Ob das aber noch tragisch zu nennen wäre, ist fraglich. Jedenfalls wirkt der Schluß nicht lösend vom Druck, nicht befreiend. Und Schuld daran ist, wie oben erwähnt, nicht so sehr der Schluß selbst, als vielmehr seine Vorbereitung, die keine dramatische, keine aktive war. Wenn ein kraftvoll Kämpfender fällt, so benimmt er uns nicht die Hoffnung auf den Sieg seiner Sache. Seine Nachfolger können einst glücklicher sein, er nur ihr Vorläufer. Wenn aber eine so ohnmächtig sich aufbäumende Masse auch scheinbar gewinnt, so kann man dennoch das Gefühl des Niederdrückenden nicht los werden. Die ganze, breite, ergreifende, aber nicht eine Spur von schlummernder Kraft in dieser elenden Menschenmasse aufdeckende Schilderung hat zur Folge, daß man mit einem Gefühl größerer Trostlosigkeit vom Drama scheidet, als man es selbst während der Schilderung des Düstersten darin gehabt hat.

Im übrigen sei nochmals auf die im einzelnen wunderbare Kraft der Darstellung hingewiesen, die Intensität des Schauens und Erlebens, die das Weh des einzelnen zum Weh des Menschen, der sich in ihrer Pein windenden Kreatur erhebt. Unmerklich und uns selbst unbewußt wächst in unserer Seele der Gegenstand. Aus der erst dumpf brütend treibenden, dann mit wachsender Kraft hervorbrechenden Sehnsucht aus dem ganz materiellen Druck des Elendes heraus wird mählich die Sehnsucht jedes bewußten Seins nach Erlösung von seinem Druck. Dieses erhebt die Qual jener Elenden zum tragischen Leid.

Sicher ist endlich, daß die Fabel der Weber wenig Dramatisches zu bieten scheint, ein echter Dramatiker hätte aber aus dem Wenigen doch etwas gemacht: Gestalten, wie Jäger, Bäcker, Wittig zeigen, wie auch der Dichter sich dessen bewußt war, daß ein Aufstand, selbst der zahmste, ganz ohne aktive Kraft doch nicht zustande kommt. Hätte HAUPTMANN mit psychologischem Blick nach dieser Richtung hin die Geschichte des Aufstandes durchforscht, so würde ihn schon das bekannte, unzweifelhaft historische Weberlied auf die richtige Spur gebracht haben. Denn Lieder sind immer individuelle Schöpfung, nicht kollektive. Es mußten also auch positiv, spontan tätige Kräfte beim Zustandekommen des Aufstandes mitgewirkt haben. Diesen aktiven Kräften eine größere Rolle zuzuweisen, sie mehr sichtbar sich einerseits nach oben auflehnen, andererseits nach unten werbend auftreten lassen, wäre nicht so schwer. Aber, wie gesagt, des Dichters Konzeption ging eben nicht dahin. Er schildert das unsägliche Elend mit einem düsteren Ernst und mit einer schlichten Einfachheit, die ihres gleichen sucht, er versteht es auch, das mählige, dumpfe Anschwellen gährender Kräfte, „die Sehnsucht", sichtbar darzustellen. Das Wirken der treibenden aktiven Kräfte aufzudecken, ist ihm versagt.

Dies kommt zum Teil von der Technik der Darstellung, die auf breite sorgfältige Schilderung des Zustands ausgeht, also der naturalistischen Technik, zum Teil aber von der Eigenart der HAUPTMANNschen Charaktere und der Technik ihrer Zeichnung und Darstellung, wovon wir noch zu sprechen haben.

8. „Florian Geyer".

Wenn die „Weber" mit einem Scheinsieg enden, so finden wir im ganzen „Florian Geyer" nichts denn eine Reihe entmutigender, für das menschliche Gefühl beschämender Niederlagen.

Der Inhalt des Dramas ist den Ereignissen des deutschen Bauernkrieges von 1525 entnommen. Sehr merkwürdig ist es, daß hier gerade die Zeitangabe fehlt, wo wir sie im „Biberpelz“ z. B. genau bestimmt bekommen. Bei aller romanartiger Breite der Darstellung — vielleicht eben ihretwegen — ist uns aus dem Kriege nur ein kleiner Teil gegeben, umfassend die Zeit vom 5. Mai bis 9. Juni 1525, die Zeit, wo der Stern Florian Geyers und mit ihm die Sache der Bauern eigentlich schon im Niedergang war.

Das wäre dramatisch richtig, wenn die Darstellung dramatisch wäre. Sie ist es aber, wie wir sehen werden, nicht. Es sind gleichsam Ausschnitte aus einem geschichtlichen Roman, schwer dem Verständnis zugänglich, weil sie bei aller Breite doch fragmentarisch und lückenhaft bleiben.

Doch versuchen wir es mit einer gedrängten Angabe des Inhaltes. Es sind fünf Akte mit einem Prolog, mit einer verwirrenden Menge von auftretenden Personen und einem besonderen Verzeichnis derselben für jedes Bühnenbild.

Im Vorspiel befinden wir uns in der großen Hofstube des bischöflichen Schlosses „Unserer Frauen Berg“ bei Würzburg. Es sind viele Ritter versammelt, Schreiber Gilgenessig liest die Artikel der Bauernschaft vor, was — wie Bartels richtig bemerkt — ein wenig verspätet erscheint, da doch der Krieg schon längst begonnen, ja die Bäuerischen sich schon in der Stadt des Bischofs selbst festgesetzt hatten.

Über die Forderungen der Bauern wird nun weidlich geschimpft und gewettert, sie werden als Ungeheuerlichkeiten verlacht und verketzert. Wir erfahren, daß Florian Geyer mit seiner schwarzen Schar Weinsberg genommen, daß Graf Ludwig von Helfenstein samt vierzig Rittern durch Spieße gejagt wurde. Dann erscheint der Bischof Konrad selbst, legt seine Sache in die Hände der Ritterschaft, welche begeistert gelobt, die Burg zu verteidigen. Nur ein Ritter, Wolf von Hanstein tritt mit dem Feldgeschrei: „Bundschuh, Bundschuh“ aus der Mitte der Schwörenden.

Im ersten Akt befinden wir uns in der Stadt Würzburg, in der Kapitelstube des Neumünsters. Es soll ein Versammlungsrat aller Haufen in und um Würzburg gehalten werden. Im Hintergrund führt eine Tür in die Kirche, wo vorerst Gottesdienst abgehalten wird. Die Personen in der Kapitelstube, meistens Führer der Bauernschaft oder sonst hervorragend, wie der Feldschreiber Löffelholz, Rektor Besenmeyer, der Schultheiß von Ochsenfurt Stefan von Menzingen, Bubenleben u. a. beobachten den Einzug in die Kirche. Die Bauernhauptleute, welche in die Kirche eintreten, werden von den Beobachtenden mit saftigen Worten charakterisiert — man merkt, daß diejenigen von den Anwesenden, die es ernst mit der Sache meinen, den Geyer allein als Helden ansehen. Sein Sturm auf Weinsberg wird in den Gesprächen geschildert. Eine Legation der Feste Frauenberg wartet auf ihre Abfertigung. Auch Wilhelm Grumbach, der Schwager Geyers, ist da, als ansbachischer Gesandter.

Aus allen den Reden und spitzen Worten, die da fallen, kommt schwaches Licht in die Verhältnisse und Gruppierung der Kräfte. Geyer hat Gegner, es sind das die Anhänger Jakob Kohls und Götzens.

Endlich kommt man aus der Kirche. Es erscheinen die Bauernhauptleute. „Der dicke Jakob Kohl ist auch zugegen“, Götz von Berlichingen, „der kaum andere als hämische Beachtung findet“, und Florian Geyer, dann Wendel Hippler u. a. Zuerst wird über die Abfertigung der Gesandtschaft beraten. Trotz Abratens des Götz, dem sich auch Geyer anschließt, wird das Anerbieten der Gesandtschaft, wonach sich die Besatzung die Artikel zu beschwören und Schatzung zu zahlen verpflichtet, abgewiesen und beschlossen, die Burg mit Sturm zu nehmen.

Dann soll zur Wahl eines Hauptmannes der gesamten Bauernschaft geschritten werden. Die Anhänger der einzelnen Hauptleute geraten aber so aneinander, daß es zu einer Einigung nicht kommen kann. Geyer, dem vorgeworfen wird,

er wolle sich der Führerschaft mit Gewalt bemächtigen — beantragt nun mißmutig einen stehenden Kriegsrat, was auch sofort angenommen wird. Dies ist aber eine Niederlage Geyers und der Beginn der Auflösung aller Zucht und Einigkeit in den Lagern der Bauern, da jetzt das strenge Regiment Geyers aufhört.

Im zweiten Akte sind wir zu Rotenburg in Kratzers Wirtsstube auf dem Marktplatz. Allerlei Volk kommt und geht und spricht. Rektor Besenmeyer bemüht sich um die schwarze Marei, Geyers Felddirne, die von Würzburg Botschaft für Geyer gebracht hat, jedoch erschöpft hinsinkt.

Auch Karlstatt erscheint. Dieser wird von einem Landsknecht als Schänder Mariens mit dem Leben bedroht — da kommt Geyer. Als der Landsknecht sich nicht fügen und die Wehr nicht einstecken will — wird er von Geyer mit einem Faustschlag niedergeschlagen.

Es sollen nun die zwei Feldschlangen der Stadt mit Florian Geyer nach Würzburg abgehen. Geyer hält noch durch das Fenster eine Rede an die Bürger. Man ist froher Hoffnung. Da wird die schwarze Marei, die bis jetzt auf der Ofenbank geschlafen, geweckt. Ihre Botschaft ist schlimm genug. Man hat in Würzburg, entgegen der Verabredung auf die Notschlangen und auf Geyer nicht gewartet, sondern einen vergeblichen Sturm unternommen, wobei die Hälfte der „schwarzen Schar“ Geyers geopfert worden ist. Gleichzeitig kommt die Nachricht von einem Sieg des Truchsessen von Waldburg bei Boblingen. Geyer, der sich seiner besten Kraft beraubt sieht, verliert nun allen Mut.

Der dritte Akt führt uns nach Schweinfurt. Dort soll ein von den Bauern einberufener Landtag stattfinden. Er kommt aber nicht zustande, weil jetzt, da die Sache der Bauern schlimm steht, weder die Städte noch sonst wer ihn beschicken will. Der Landtag ist eben, und zwar wieder gegen die Stimme Geyers, zu spät einberufen worden, so wie der Sturm auf Würzburg zu früh unternommen. Trübe Nach-

richten schwirren herein, die Bauernführer stehen wie gelähmt da. Löffelholz und Geyer kanzeln sie ab. Sie wollen den Schimpf nicht auf sich sitzen lassen, da hört man Lärm hinter der Szene und sie stieben auseinander. Geyer mit Jakob Kohl, der jetzt reuig zu ihm hält, brechen nach Würzburg auf, um noch zu retten, wenn was zu retten ist. Auch die anderen verlassen die Stadt. Nur der todkranke Löffelholz bleibt allein da in seiner Sterbensnot.

Der vierte Akt spielt wieder in Kratzers Wirtsstube zu Rotenburg. Zuerst sehen wir allerlei Bürger. Man sieht, daß jetzt ein anderer Wind weht. Die Sache der Bauern gilt als endgültig verloren — da werden Anstalten getroffen, um die alte Ordnung zu Rotenburg wiederum glatt einzuführen. Endlich gehen die Leute heim. Es ist Mitternacht und nun kommen nacheinander Karlstatt, Geyer, dann Tellermann, der Leutnant Geyers.

Geyer hat in der Umgegend von Rotenburg vergeblich gemustert. Noch einmal will er es aber wagen, „das Rädlein zu treiben.“ Noch stehen ja an zwanzig Tausend Bauern unter Götzens Anführung dem Truchsessen entgegen. Da wankt Tellermann herein, der sterbend die Nachricht bringt von Götzens Verrat und der Niederlage bei Königshofen. Nun ist alles aus. Geyer zieht gegen den Truchsessen, nicht um zu siegen, sondern um zu sterben.

Im fünften Akte sind wir auf dem Schloß Rimpar, Wilhelm Grumbachs, Geyers Schwager, Eigentum. Grumbach ist schlecht angeschrieben bei den Bündischen, er hat sich mit den Bauern eingelassen. Deswegen ist ihm, und noch mehr seiner Frau sehr daran gelegen, vor den Rittern, die jetzt bei ihm einreiten, als eifriger Bauernfresser zu erscheinen. Wir erfahren von den Rittern, daß der Frauenberg entsetzt wurde, daß die letzte Schlacht bei Ingolstadt, wo sich Geyer tapfer wehrte, mit der völligen Vernichtung der Bäuerischen endigte, daß man den flüchtigen Geyer sucht und ihm auf der Spur ist.

lung im eigentlichen Drama aufzukommen, das liegt klar zutage.

Nicht viel besser als mit der Handlung ist es mit den Charakteren des Dramas bestellt. Sie sind blaß. Manche zwar von den vielen Personen sind kräftig charakterisiert, aber nur äußerlich, durch Worte, seien es eigene oder fremde. Die Charakteristik durch das Handeln fehlt durchwegs, es sei denn, daß es Nebenpersonen sind, die nur schattenhaft vorüberziehen, wie Karlstatt, oder Personen, die überhaupt nicht von Bedeutung sind, wie die Dirne Marei. — Die übrigen reden nur eine jede der ihr zugewiesenen Rolle und Stellung gemäß — man weiß nicht, was sie tun, nicht einmal, was sie wollen. Man weiß es nicht von Götz, nicht von Menzingen und Wilhelm Grumbach. Aber auch von Florian Geyer wäre schwer zu erraten, wohinaus er will. Überhaupt scheinen alle Personen an besonderer Willensschwäche zu leiden.

Wenn schon das Gegenspiel der Macht und Gegenmacht innerhalb des bäuerischen Lagers kläglich erscheint, so ist das Gegenspiel der Bauern einerseits und der Ritter andererseits noch um vieles kläglicher. Die letzteren erscheinen als eine Rotte verlotterter, feiger, elender Wichte. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, durch und durch undramatisch, daß beide Parteien, sowohl Bauern als Ritter, vom allerersten Anfang an ihre Sache für verloren halten. Die Ritter und Domherren im Vorspiel sind die Mutlosigkeit selber, und im Lager der Bauern trägt ein jeder, von Florian Geyer angefangen bis zum letzten der führenden Männer, den Stempel der Resignation auf der Stirn. Der endgültige Sieg wird auch von keiner der beiden streitenden Parteien des Dramas erfochten, sondern von einem völlig außerhalb desselben Stehenden, vom Truchsessen Georg von Waldburg.

Es wurde darauf hingewiesen, daß der Held dieses Dramas ein Kollektivheld sei: wie in den „Webern" die Webermasse, so hier die Bauern und daß das Drama auch nach ihnen benannt werden könnte. Wir haben aber schon bei den „Webern"

den Mangel an kraftvolleren Persönlichkeiten innerhalb der Masse gerügt und müssen es hier mit noch größerem Nachdruck tun. Auch bei vollständigster Anarchie, wenn es der Intention des Autors entsprach, eine solche darzustellen, können mächtig gegeneinander wirkende Strömungen und Kräfte aufgedeckt werden. Ein Kollektivheld muß noch durchaus kein kläglicher Held sein, selbst wenn er seine Sache verliert, ja selbst wenn er sie darum verlieren muß, weil seine Kraft unzureichend und der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen war. Unzureichende Kraft ist nicht dasselbe, wie völliger Mangel an Kraft.

Übrigens, bemerkt richtig ein Kritiker, sieht man in diesem Milieudrama von Bauern der damaligen Zeit gar wenig. Nicht einmal als Milieu, als Staffage ist er da. Als eigentlicher Gesamtheld schon gar nicht. Wäre er so elend gar, wie er im fünften Akt erscheint, wie könnte es dann zu einer Bewegung kommen? So ist es nur zu verwundern, daß man von Bauern als Kollektivhelden sprechen konnte.

Wir beobachten hier wiederum, wie oft, das Schauspiel, daß Genießende und Kritiker in gleichem Maße von der — keinesfalls erfüllten — Absicht des Verfassers hypnotisiert erscheinen und etwas zu sehen meinen, was nicht da ist. In Wahrheit ist, anders als in den „Webern", trotz der großen Anzahl von handelnden Personen, von einem Gesamthandeln, von einem Gesamtfühlen nichts zu merken.

Im Gegenteil ist selten die allgemeine Zerfahrenheit soweit zum Prinzip erhoben worden wie hier. Wohl mochte der Drang, zu individualisieren und die darauf sich beim Dichter einstellende Einsicht in die bei solchen Bewegungen typisch auftretende Erscheinung, diesen bewogen haben, gerade sie, die Zerfahrenheit und Uneinigkeit, das Hin- und Herzerren der gemeinen Sache aus eigennützigen Gründen, Mißgunst, Neid, Beschränktheit und Bosheit zum tragischen Motiv zu erheben.

Er scheiterte aber in diesem Bemühen und dieser Absicht, wenn er sie hatte. Denn eine Gesamtbewegung, eine

Massenerhebung, ein, wenn auch nur zeitweilig einheitliches Vorgehen undisziplinierter Massen, ein Zusammenfluß gar so durchaus heterogener Elemente, wie sie hier zusammengeführt erscheinen — Bauern und Städter — Gelehrte und Geistliche und Ritter — muß doch von einer Zeitnot, einer Zeitidee getragen werden.

So etwas schwebte auch dem Dichter vor. Der Druck des brutalen, diebischen und räuberischen, vertiert grausamen Adels, der Fürsten und geistlichen Herren war zu groß — der Gegendruck mußte sich ein Ventil schaffen. Wie dieser Gegendruck notwendig wurde, das könnte wie in den „Webern" dargestellt werden, sollten die Bauern Kollektivheld werden.

War dies aber unmöglich, weil nur eine der letzten Episoden des Krieges zur Darstellung gelangte, dann müßte doch das einigende Moment irgendwie stärker betont werden. Dies könnte vielleicht geschehen, wenn wir den Bauernstand zu sehen bekämen, wie in den „Webern" den Weberstand.

Aber auch an den vorhandenen Hauptpersonen könnte dargetan werden, was sie zusammenführt und was sie trennt. Klar sehen wir nur an den Anhängern Geyers, daß sie der Sache der Bauern dienen. Wendel Hippler, einer der Hauptführer der Bewegung, ist, obwohl er „von den meisten äußerst respektvoll behandelt wird", zu einem Statisten herabgedrückt worden.

Wir wollen übrigens alle die möglichen Gestaltungen nicht aufzählen. Auch über die vielen geschichtlichen Unrichtigkeiten wollen wir nicht sprechen, obwohl geschichtliche Treue von einem naturalistischen Drama doch verlangt werden könnte.[1] Hauptsache bleibt, daß wir hier weder einen Kollektivhelden — wie man ausposaunt hat — noch Einzelhelden vor uns haben, sondern eine Menge von Personen, die, man weiß nicht was und warum, zusammenführt.

Und deswegen eben ist der Eindruck des Werkes so

[1] Vgl. Bartels: Hauptmann, S. 194ff.

peinlich verwirrend, weil der Dichter, wie es scheint, zwischen zwei Problemen hin und hergeworfen wurde. Einerseits schwebte ihm das Problem eines Massendramas vor, andererseits sah er sich gezwungen, dasselbe fallen zu lassen und die Hauptpersonen doch als Einzelhelden zu behandeln. Er wollte eine in ihren Gliedern individualisierte Masse schaffen, schuf aber doch nur sehr viele Einzelindividuen, die schattenhaft vorüberschweben.

Und wenn auch das ständische Gesamtinteresse hindurchleuchtet, die Zerfahrenheit der Einzelbestrebungen ist zu groß, um dasselbe deutlich aufkommen zu lassen. Es geht manchmal wie in einem wahren Turm Babels zu. Die Leute sprechen verschiedene Zungen und verstehen einander nicht im geringsten. Mochte diese Zerfahrenheit das tragische Motiv sein, das Werk selbst durfte nicht zu einem Chaos werden. Klarheit und Übersichtlichkeit ist in einem jeden Werk Grundbedingung der Wirkung, besonders aber im Drama, das seiner Natur nach ein geschlossenes Ganzes sein muß.

So wie es ist, stellt sich dies Drama als eine Art gewaltigen Torso's dar, ein ungeheuerlich in die Breite gehender letzter Akt. Es ist das am großartigsten gedachte und angelegte Werk HAUPTMANNS, mißlungen und doch weit überragend auch die gelungensten, „Die Weber“ einbegriffen; verfehlt, trotz der großen Anzahl markiger Gestalten, trotz seines starken ethischen Gehaltes.

Fragen wir nun nach der Ursache des Scheiterns des Dichters an seiner Aufgabe, die er sicherlich sehr ernst genommen, so ergibt sich wohl die Antwort aus dem Angeführten. Der Stoff an und für sich ist mehr episch als dramatisch. Zweitens ist das Verfahren und auch das Talent HAUPTMANNS, das naturalistische, das mit Schärfe beobachtende, einem solchen Drama sicher nicht gewachsen. Das an der Oberfläche bleibende Talent des scharfen naturalistischen Beobachters genügt für das historische Drama überhaupt nicht, schon deswegen nicht, weil der zurückliegende Gegenstand

eben nicht beobachtet, sondern mit innerem Auge erschaut werden muß.

Dann kam noch etwas hinzu, was die Wirkung erschwerte und was ebenfalls im Bestreben, den Naturalismus auf das historische Drama zu übertragen, seinen Ursprung hat. Es ist dies die Anwendung der naturalistisch-impressionistischen Methode auf die Sprache des Dramas.

In der Beurteilung der letzteren gehen die Kritiker ziemlich weit auseinander. Die einen finden sie überzeugend, sie bewundern diese kunstvoll archaistische Rede, die anderen behaupten, daß das gar nicht die damalige Umgangssprache in Franken ist, sondern die Sprache der Kanzleien und Chroniken. Man könnte fast sagen: beides ist wahr, so paradoxal es klingt. Vor allem muß zugegeben werden: trotz des Gezwungenen und hier und da Getüftelten ist die Sprache markig und kraftvoll, ja individualisierend. Andererseits haftet ihr doch etwas Gezwungenes an und ihr übertriebener Archaismus ist ungemein ermüdend und stört im Verein mit der Menge der protzig breit auftretenden Personen und Episoden den Genuß des Werkes. Wie sind nun diese Gegensätze zu vereinigen?

Die Sache stellt sich wie folgt dar: Hauptmanns unbestreitbar großartiges Sprachgefühl hat hier Wunderbares geleistet. Die Mühe ist aber von vornherein verloren gewesen, denn es ist verfehlt, die naturalistisch-impressionistische Methode auf das historische Drama aus entlegenen Zeiten in so ausgedehnter Weise und so strenger Durchführung anzuwenden. Je erfolgreicher also das Bemühen war, desto weiter ist man vom Ziel abgekommen.

Doch dies führt uns zur Funktion des Wortes im Drama, und darüber soll weiter unten gesprochen werden. Dort werden wir uns der Pflicht der Beweisführung für unseren Satz entledigen, hier mag er stehen als vorläufige Erklärung des gegensätzlichen, zum Teil gemischten Gefühles, das die Sprache dieses Dramas einflößt.

Noch ein Umstand ist hier merkwürdig. Das Drama will

ein Milieudrama sein, das Drama des Nebeneinander. Vergleicht man es nun mit derartigen anderen, mit Göthes „Götz", Grabbes „Napoleon" oder seiner „Hermannsschlacht", so fällt auf, daß Hauptmann sich in jedem Akte auf einen einzigen Schauplatz beschränkte. Deswegen mußte er ihn auch in die Kapitel- Rats- und Wirtsstuben verlegen.

Konsequenter naturalistisch wäre es, wenn die Darstellung, wie in der Holz-Schlafschen Novelle „Ein Schultag" aus „Papa Hamlet" zwischen einem und dem anderen, wohl auch mehreren Schauplätzen hin und herpendeln würde. Das würde jedenfalls die Impression einer vollständigen Darstellung des Nebeneinanders hervorrufen, um die es dem Naturalismus zu tun sein muß. Diese Methode würde bei einem Stoff wie „Florian Geyer" gerechtfertigt sein.

Hauptmann hält aber streng an der Regel fest, das Drama sowohl zeitlich als auch örtlich möglichst zu beschränken. Er wechselt daher während eines Aktes nie den Schauplatz. Das führt ihn zu mancher künstlichen Konstruktion desselben wie z. B. in „Hannele".

Bei einer breit angelegten Zustandsschilderung, wie sie im „Florian Geyer" angestrebt wurde, wird diese Beschränkung zu einer lähmenden Fessel. Auch auf sie ist es zum Teil zurückzuführen, daß Hauptmann sich so gar nicht zu einer Handlung aufraffen konnte, sondern sich fast nur auf Berichterstattung beschränkte.

Vom Werk selbst scheiden wir mit dem Bedauern, daß es uns nicht erlaubt war, auf seine vielen positiven Eigenschaften, auf das Schöne in ihm, einzugehen.

V. Charaktere.

1. Charaktere bei Hauptmann.

Hält man bezüglich der Charaktere bei Hauptmann ein wenig Umschau unter den Kritiken und Besprechungen, so bemerkt man mit Verwunderung, daß die Kritiker in der Beurteilung von Hauptmanns Charakterisierungsvermögen nicht nur weit auseinander gehen, die einen voll Lob sind, wo die anderen tadeln, sondern daß auch bei einem und demselben Kritiker sich zuweilen ein Schwanken kundgibt. Derselbe Charakter erscheint demselben Schriftsteller das eine Mal vorzüglich durchgeführt, das andere Mal brüchig.

Und wirklich stellen sich die Charaktere Hauptmanns dem Beobachter fast wie jene Wechselbilder dar, die, je nachdem man sie von der einen oder von der anderen Seite ansieht, etwas anderes darbieten. Sieht man sie lediglich als Charaktere an, als dem Leben nachgebildete Charakterdarstellungen oder Studien, dann muß man oft die Schärfe und die Feinheit der Beobachtung, die Treue des Gedächtnisses und die Kraft der Gestaltung bewundern. Sieht man aber diese „handelnden Menschen“ eben als solche, als dramatische Personen, als Träger und Bringer des dramatischen Schicksals an, dann erscheinen sie nicht nur brüchig, sondern unzureichend, versagend, ja völlig verfehlt. Es ist, als ob man diese Personen an eine unrichtige Stelle gesetzt hätte, die auszufüllen sie nicht vermögen, als ob sich bei ihnen das Sprichwort nicht bewahrheiten wollte, daß, wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand dazu.

Das kann man überall beobachten. Da wir bei der Besprechung der einzelnen Werke schon öfter Anlaß hatten, uns auch über die Charaktere zu äußern, so werden wir nur noch einige besonders vornehmen. Auch hierbei wolle das dort Gesagte als Voraussetzung dienen.

Von den beiden Hauptcharakteren in „Vor Sonnenaufgang“ ist Loth kein Träger und Bringer des Schicksals, wie dies schon ausgeführt worden, er ist eine Figur, wie man sie zuweilen trifft und als solche prächtig gezeichnet, nur leider nicht für ein Drama passend. Auch darf man sich nicht täuschen lassen. Von einem ironischen, oder nur überlegenen Standpunkt des Dichters seiner Schöpfung gegenüber — was diese freilich mit nichten zu einer dramatischen machen würde — kann nicht die Rede sein.

Man vergegenwärtige sich nur die Zeit des Entstehens des Dramas. Es war nicht lange nach jener Sturm- und Drangzeit, in der das „Promethidenlos“ gedichtet wurde und sie war sicher für den Dichter noch lange nicht vorüber, wie aus der ganzen Anlage und der schon oben dargestellten Tendenz des Werkes, ja auch der späteren, wie „Das Friedensfest“ und „Einsame Menschen“, leicht zu merken ist. Hauptmann war also noch zum Teil erfüllt von seinen utopistischen Weltbeglückungsideen, woraus sich auch der Entstehungsprozeß des Dramas und der Gestalt Loths ungezwungen erklärt. In eine möglichst kraß und düster realistisch darzustellende, dem Verkommen verfallene Welt sollte ein Idealist, ein Weltverbesserer, ein „Apostel“ hineingestellt werden. Die Züge zu seiner Gestaltung mochten wohl dieser oder jener Persönlichkeit aus dem Jugendkreise entliehen worden sein, dem er das „Promethidenlos“ gewidmet hatte, dem er in seiner Widmung zuruft:

„Poch, glühend Herz, und walle, Blut,
Für Wahrheit und für Licht,
Und du, gewaltiger Kämpfermut,
Verlisch, verlisch uns nicht!“

Aber unzweifelhaft ist es auch, daß in Loth sich Züge von Hauptmann selbst finden, von Selin, dem der Dichter den Nachruf widmet:

> „Schlecht, könnt ihr sagen, waren seine Waffen,
> Doch war sein Mut und seine Liebe groß.“

Und eben weil sich Hauptmann zur Zeit der Konzeption seiner Gestalt, noch im Banne der von ihr vertretenen Weltbeglückungsideen befand, sich also nicht objektiv genug zu ihr zu stellen vermochte, ist sie als dramatischer Charakter so blaß, so unwahr, so herzlich schlecht ausgefallen.

Helene handelt ebenfalls ihrem Charakter und ihrer Situation nicht entsprechend, wie schon nachgewiesen wurde. Mag sie auch sonst nicht übel gezeichnet sein, so sind die überschwenglichen Worte, mit denen man diese Schöpfung zu preisen beliebt, wirklich durch nichts gerechtfertigt. Handelt es sich doch um etwas, was über das banal Schablonenmäßige in nichts hinausragt.

Die Personen des „Friedensfestes“ handeln überhaupt nicht. Wir können also nicht beurteilen, ob sie ihrem Charakter entsprechend handeln. Freilich ist in ihrer sonst vorzüglichen Charakterisierung so viel Explosivstoff angesammelt, daß man eher auf eine andere „Katastrophe“ vorbereitet zu sein glaubte als auf die zahme eines einzelnen Krankheitsausbruches. In diesem Sinne ist man aber desto eher berechtigt zu sagen, daß diesen Charakteren entsprechende Handlungen fehlen.

Die Gestalt des Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen“ hat viel Staub aufgewirbelt. Wir haben schon bei der Analyse des Dramas festgestellt, daß die kritischen Wortführer der „Moderne“ hier in den Fehler verfallen, das Gewollte für das Gegebene zu nehmen. Sie dichten noch manches hinzu und ärgern sich sehr, wenn andere Menschen so beschränkt sind, dies alles nicht zu sehen. Es wäre ja sehr schön, wenn der „arme Johannes“ an seiner „feineren nervösen Empfänglichkeit, Eindrucksfähigkeit“ und sonstigem

Reichtum und Weichheit der Seele zugrunde ginge. Mag auch sein, daß der Dichter dies wollte. In dem Drama ist aber davon, wie gesagt, gar wenig zu verspüren. Darin ist das, was auf das Stichwort unter dem Namen Johannes Vockerat antwortet, überhaupt kein lebender Mensch von Fleisch und Blut, sondern, ähnlich wie bei Loth, ein Sprachrohr für allerlei konfuses Zeug, für Aphorismen, Tiraden, Reminiszenzen. Dabei ist dies alles unglaublich unreif, banal und albern.

Kommt aber hier und da doch etwas Menschliches zum Ausdruck, so ist es, als ob ein schwachsinniger Narr vom Wahn befallen wäre, er sei ein genialer Mann. Er scheint förmlich zu platzen vor Einbildung und dem Gefühl der Überlegenheit seiner Umgebung gegenüber. Er dünkt sich himmelhoch über ihr zu stehen, weil er den Mut hat, ein Porträt HAECKELS in seiner Wohnung anzubringen. Dinge, auf welche höchstens ein Gymnasialschüler stolz sein könnte, die erwachsene Menschen als eine Selbstverständlichkeit ansehen, die behandelt er mit einem Ernst voll zwingendster Komik. Er verlangt für seine wissenschaftliche Arbeit „mit zwölf Seiten Quellenangabe 'n klein bissel Verständnis". Er, der Mann der Wissenschaft, wandelt wie ein minderjähriger Dichtergeck mit seinem Manuskript herum und treibt mit seiner Polemik gegen DUBOIS-REYMOND die Leute in Angst und Flucht. Wenn so etwas ein junger Gelehrter sein soll, so ist es höchstens einer von der Operette, nicht vom Drama.

Übrigens, warum sollten nicht Narren Helden eines Dramas sein können? Aber dann dürfen sie nicht so ernst genommen werden, wie sie sich selbst nehmen. Der Dramatiker muß ihnen überlegen sein, nicht aber sich mit ihnen eins fühlen, wie es HAUPTMANN tut, worauf schon der anspruchsvolle Titel vorbereitet. Wie versteht es IBSEN, seine Narren zu höhnen, auch da, wo er ihnen manches von seinem eigenen Wesen verleiht! Wie fehlt dagegen hier jede Spur von überlegenem Humor? Daß nicht nur der Dichter, sondern auch die Zeitgenossen, und zwar nicht nur seine Bewunderer, diesen Ein-

samen ganz ernst nahmen, das ist aus der entsprechenden Literatur zu ersehen. Und wie mancher in jenen Tagen nach dem Erscheinen des Dramas herumgelaufen sein mag, der sich selbst für einen unverstandenen Einsamen hielt, wieviel unglückliche Dramatiker das Thema variierten, hiervon könnte manche verschwiegene Schreibtischlade und manches Theaterarchiv Zeugnis ablegen. Aber noch immer, da das Feldgeschrei längst vorüber ist, lebt in der Vorstellung der Kritik das Bild des „armen Vockerat“ als eines Vertreters der „reicheren nervöseren Generation“, der es leider an Willenskraft fehlt, ihren Reichtum zu bewältigen. Statt eines Don Quixottes glaubt man mit dem Dichter, einen Hamlet vor sich zu haben.

Uns darf es nicht irreführen, weil wir nicht auf die Absicht, sondern auf die Erfüllung unseren Blick richten. Und diese fehlt. Recht behalten hier wiederum diejenigen, die Hauptmann die Kraft absprechen, geistig komplizierte Charaktere zu schaffen. Aus zum Teil richtig erfaßten Einzelzügen vermag er kein einheitlich lebendiges Menschenbild zu gestalten.

Von Florian Geyer wurde gesagt, daß er „als schwarzer, leerer Harnisch durch das Stück schreitet, unfaßbar und unerkennbar“ (Woerner). Andere Kritiker möchten die Charakterisierung eher loben. Wahr ist, daß Geyer zwar immer der Situation gemäß, männlich und mit Würde auftritt, also, wie man sagen könnte, nicht aus der Rolle fällt, leider aber dasselbe nicht umgekehrt gilt. Die Situationen entsprechen nicht dem Charakter Geyers, wie er sich in seiner und in anderer Munde uns darstellt.

Merkwürdig genug fehlt im „Florian Geyer“ die äußere genaue Personbeschreibung, mit der uns sonst Hauptmann so freigebig beschenkt, fast gänzlich. Warum? In einem historischen Drama, wie dieses, muß die Konzeption des Dramatikers notwendig dramatisch sein. Er schafft dramatische Situationen, Charaktere, die sich daraus ergebenden Handlungen und Konflikte, indem er von Situationen, Konflikten und

Handlungen ausgehend, zu Charakterschöpfungen fortschreitet, selten umgekehrt.

In den Dramen, die in der Gegenwart spielen, machen es die Herren fast durchweg anders. Sie gehen von interessanten Figuren aus und dichten Situation, Konflikt und Handlung hinzu. Wir haben gesehen, mit welchem Erfolge. Diese Figuren sind natürlich „nach dem Leben gezeichnet".

Diese Porträtierwut läßt sich zwar entschuldigen, sie ist nämlich nur eine Folgeerscheinung der Schreibwut. Man konterfeit einander ab und hat schon einen „Charakter". So entstehen alle die unterschiedlichen „Schriftsteller", „Journalisten", „Privatgelehrten" usw., welche die moderne Bühne bevölkern. Aber echte Dramen werden daraus schwerlich, denn dieser Vorgang ist nicht der eines Dramatikers. Interessante „Figuren", „Typen" geben noch lange nicht dramatische Charaktere.

Wie völlig das Porträtieren beim Bilden eines dramatischen Charakters versagt, sieht man am besten vielleicht am „Michael Kramer". Woerner sagt bei der Besprechung von Kramers Charakter: „Hauptmann hat seine Gestalten geschaut, nicht durchschaut, er hat sie nur beobachtet, nicht gesehen." Wir müssen unseren Satz schärfer fassen: auch Schauen hilft nichts, man muß den Charakter entsprechend der ihm zufallenden Funktion schaffen. Dieses Schaffen ist eine intuitive Synthese aus dem Geschauten. Einzelschauen genügt nicht. Ein Falstaff kann und darf gesehen werden, ein Bolinbroke, ein Richard der Dritte nicht. Bei jenem genügt, wenn wir ihn überhaupt sehen, bei diesen müssen wir ihn handeln sehen. Das aber wird eben bei einzelnen Menschen nicht beobachtet und gesehen. Wir beobachten Menschen, Figuren. Es geschieht aber in der Regel nicht, daß wir gleichzeitig auch ihre Taten sehen. Diese sehen wir bei ganz anderen Gelegenheiten, in ganz anderen Fällen und wir müssen uns zu ihnen die entsprechenden Menschen (als Gesamtgestalt) auf Grund unserer früheren anderweitigen Beobachtung hinzudenken oder hinzu-

dichten. Wir hören von einem Mord oder Selbstmord, dazu erfahren wir dies oder jenes aus der Vorgeschichte — daraus wird die entsprechende Gestalt gedichtet. Dies ist das unbewußte, mehr oder minder kräftige Dichten des täglichen Lebens.

Äußerst selten ist der Vorgang umgekehrt. Wir sehen einen Menschen und denken dabei: er muß einmal dieses oder jenes vollbringen. (Gewöhnlich nur bei ausgesprochenen Verbrechertypen.) Ähnlich dem ersten aber muß der Vorgang des bewußt schaffenden dramatischen Dichters sein, sonst werden zu zufälligen einzelnen, persönlichen Eigenschaften ganz willkürlich Handlungen hinzugedichtet, die aus jenen nicht entspringen müssen und auf dieses Müssen kommt es im Drama eben an.

So sehen wir denn auch, daß im „Michael Kramer“ die Personen sehr gut und sehr scharf gezeichnet sind und doch erscheinen ihre Handlungen unmotiviert. Es fehlt eben an innerer Charakterisierung. Um einen talentvollen Sohn in den Tod hineinzujagen, genügen weder hohe Schultern, noch „lange Beine und Arme“ oder das „Gehen nach Auswärts“. Ja nicht einmal Kramers ständiges „hören Se“ und seine Aphorismen über Kunst genügen dazu. Es ist eben ein Anderes, die Äußerlichkeiten einer Person gut zu beobachten und wiederzugeben, als eine lebende dramatische Gestalt zu bilden.

Natürlich, ist man gewöhnt und veranlagt dazu, zu porträtieren, so muß man dort, wo es notwendig gilt, aus der dramatischen Funktion heraus einen Charakter zu gestalten, nämlich im historischen Drama, noch ärger scheitern als sonst. Es wäre zu absurd, im historischen Drama, also bei zeitlich weit zurückliegendem Stoffe von den Äußerlichkeiten, vom äußeren Bilde auszugehen. Das tat auch Hauptmann im Geyer nicht. Dafür ist es aber ein leerer Harnisch geworden. Vergleiche man dagegen die äußere Charakteristik im „Julius Caesar“. Wo, wie bei Caesar selbst, aus ihr auf die Eigenschaften des Charakters der Person kein Licht fällt, da ist und

bleibt sie eben nur eine pikante Nebensächlichkeit. Bei Cassius dagegen wird sie mit dem ihm schon eigentümlichen Charakter glücklich verwoben, nicht aber dieser aus ihr erst geschaffen. In beiden Fällen aber ist das dem Nebensächlichen zukommende Maß nicht überschritten.

Wir haben schon davon gesprochen, daß HAUPTMANNS Kraft besonders bei geistig und gemütlich komplizierten Charakteren wie bei Loth, Johannes Vockerat, Michael Kramer versagt. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß ihm nichtzusammengesetzte Charaktere, so Männer aus dem Volke, einfache auf einen Ton gestimmte Seelen wie Fuhrmann Henschel, Bahnwärter Thiel, Nebengestalten: die Weber und alle Personen dieses Dramas, die Personen der „Rose Berndt“ u. a. vorzüglich gelingen.

Dies hängt eben mit seiner Methode des Schaffens innig zusammen. Einfache Menschen, die in dem Äußeren ihrer Seele diese vollständig ausdrücken, dann Nebenfiguren, bei denen es auf tiefe Kenntnis ihrer Seele nicht ankommt, die lassen sich durch scharf beobachtete Einzelzüge leichter restlos wiedergeben. Wir brauchen nicht viel mehr als das, was man mit raschem Blicke sieht, um einen solchen Menschen oder bei Nebenpersonen ihre Handlungsweise im Drama zu begreifen.

Anders bei zusammengesetzten und geistig höher stehenden Charakteren. Da muß die Gestalt aus innerem Schauen geboren werden.

Man hat auch ebenso mit Recht darauf hingewiesen, daß HAUPTMANNS Gestalten meistenteils willensschwach sind. So die Personen des „Friedensfestes“. Vockerat, Meister Heinrich, Henschel, Thiel, Geyer und andere Personen des „Florian Geyer“, Arnold Kramer und viele andere. Dazu kommt, daß Frauen verhältnismäßig zu oft eine Willenskraft aufweisen, die dem schwachen Manne gegenüber zu einer dämonischen Macht wird. So die Frau des Bahnwärters Thiel, Hanne im Fuhrmann Henschel, zum Teil Anna Mahr, Rautendelein. Überhaupt bekunden die Frauencharaktere

HAUPTMANNS öfter als die männlichen starkes Wollen, so Rose Berndt, Ottegebe im „Armen Heinrich“.

Beides nun hängt mit dem Talent und der Darstellungsmethode HAUPTMANNS zusammen, deren Kraft im Beobachten, also Empfangen gelegen ist. Das Passive läßt sich leichter beobachten und durch Einzelzüge darstellen als das Aktive. Dagegen erscheint einem sensitiven, mehr empfangenden Dichter das Weib oft als eine bezwingende, elementare Macht, der gegenüber der Mann ohnmächtig ist, wie Fuhrmann Henschel Hanne gegenüber, oder an die sich der willensschwache Mann, wie an eine feste Stütze ranken möchte, wie Vockerat in den „Einsamen Menschen“ und Meister Heinrich in der „Versunkenen Glocke“. Doch wollen wir uns nicht länger bei diesem Gegenstande aufhalten. Wir gehen nun zur theoretischen Erörterung der Charakterdarstellung im allgemeinen über, indem wir vorerst von der Technik der Charakteristik, dann vom eigentlichen Problem der Charaktergestaltung und von der Funktion des Charakters im Drama sprechen werden.

2. Von der Technik der Charakteristik.

Die kritischen Wortführer der Moderne, insbesondere des naturalistischen Dramas sprechen mit der größten Bewunderung von dem allseitigen Fortschritt in der Technik des Dramas, wobei sie auf das ältere Drama mit einer mitleidigen Geringschätzung herabsehen.

Unsere Aufgabe ist es nun, ohne uns durch das Geschrei beirren zu lassen, mit unbefangenem Sinn festzustellen, welchen Gewinn oder welchen Verlust die naturalistische Methode der Kunst der Charakteristik im Drama gebracht hat.

Es ist nun klar, daß die Nachfolger in bezug auf die Verwendung und Handhabung der Kunstmittel es ungleich besser haben, als die Vorgänger, welche ihnen die Bahn ge-

ebnet, welche den Griff erst durch Erfahrung erworben haben. Was dauerhaft ist, bewährte sich mit der Zeit als solches; was unangebracht war, nützte sich ab und ward abgestoßen. Die Handgriffe aber werden durch Übung und Tradition Gemeingut. Damit erklärt sich jeder Fortschritt von selbst, es ist also naiv, sich auf ihn allzuviel einzubilden. Noch naiver, wenn eine Schule sich allein das zuschreibt, was sich im Verlaufe der Zeiten von selbst entwickelt hat. Vollends lächerlich ist es, wenn einmal dabei kein großer Gewinn, wohl aber eine empfindliche Einbuße herauskommt.

Was nun die Kunst der Charakteristik im Drama anbelangt, so kennen wir eine direkte und indirekte Charakteristik. Die erste Art liegt dann vor, wenn eine Person, sei es im Gespräch, sei es im Monolog, sich selbst charakterisiert, also in der Selbstcharakteristik; oder aber, wenn andere Personen uns über die Charaktereigenheiten irgendeiner Person Aufschlüsse geben. Daß die Selbstcharakteristik bis jetzt „die gröbste Art“ der direkten Charakteristik war[1] kann zugegeben werden. Sie ist es nicht mehr, wie wir sehen werden. Abgesehen davon aber darf man sich auf ihr Wegfallen in der neuen Technik nichts einbilden. Sie gehört zu eben jenen sich nicht bewährenden Kunstmitteln, von denen wir sagten, daß sie von selbst abgestoßen wurden. Sie wurde niemals, weder in der Theorie, noch in der Praxis als vollgültig anerkannt, sondern galt vielmehr als ein verpöntes Auskunftsmittel. ALFRED KERR behauptet mit Recht, daß ein guter Dramatiker die Selbstcharakteristik nur verwendet, um einen anderen Zweck — nicht aber wirkliche Charakteristik anzustreben: etwa um uns zu zeigen, wie die betreffende Person sich selbst oder andere in bezug auf ihren Charakter täuschen möchte. Er zitiert dann IBSENS „Wildente“ und sagt: „wenn Hjalmar Ekdal seine Charakterstärke rühmt, so erkennen wir hinter diesem Selbstbekenntnis die Absicht des

[1] ALFRED KERR, „Das neue Drama“, Berlin, S. Fischer, S. 301.

Dichters und lächeln.“ Bis jetzt ist alles vortrefflich. Nun aber wendet sich unser Gewährsmann zu den „Alten“ und sagt: „Wenn aber Paul Heyse von uns verlangt, die Selbstschilderung jeder beliebigen Person ohne weiteres als objektiv richtig hinzunehmen, so lächeln wir zwar auch — doch aus einem anderen Grunde.“[1] Wie, fragen wir darauf, hat man denn kein anderes Beispiel finden können, als gerade Heyse? Heyse war doch — wiewohl er auch Dramen geschrieben — zeitlebens kein Dramatiker, auch nicht als solcher anerkannt, geschweige denn als ein guter. Wir müssen an das in der Einleitung Gesagte erinnern: „Da man sich vom Epigonentum wegwandte, so übersah man auch alles, was an seiner Seite stand, hinter ihm, über ihm.“ War denn von den Dramatikern vor Ibsen gar kein anderer namhaft zu machen, als Heyse? Wie wäre es, wenn wir einen hübscheren Sprung machten. Zwar möchte ich es durchaus nicht von Herrn Kerr behaupten, aber im allgemeinen hält die Moderne nicht gar große Stücke von der Technik Shakespeares. Jedenfalls, wenn man von einer neuen im Gegensatz zur alten spricht, ist Shakespeare ein besseres Beispiel als Heyse.

Bei Shakespeare findet sich ein bekannter Fall von einer Selbstcharakteristik, der noch dazu in einem Monolog enthalten ist. Wir meinen die Selbsteinführung Glosters im „Richard III.“, beginnend mit den Worten:

„Ich aber, nicht geformt zum Possenspiel,
Zum buhlerischen Äugeln mit dem Spiegel“...

endigend:

„Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden,
Zu hassen dieser Zeiten schaale Lust.“

Wie steht es nun, lächeln wir auch da und zwar „aus einem anderen Grunde“ als bei Ibsen? Oder lächeln wir gar nicht? Wiewohl uns — wovon weiter unten — Shakespeares Handhabung des Monologes zum Teil als veraltet erscheinen muß, so wäre es doch zu naiv, zu glauben, daß er hier zu

[1] ibid.

einem so plumpen Mittel griffe, um uns den Gloster zu charakterisieren? Ist doch dieser Gloster in jedem Wort, das er spricht, in der geringsten seiner Handlungen glänzend charakterisiert — zu schweigen von der durch andere Personen gegebenen direkten Charakteristik. Wozu also die Charakteristik im Monolog? Wir merken, SHAKESPEARE, obzwar so „alt", hatte hier ebenfalls eine andere Absicht, als direkt zu charakterisieren, wiewohl sie sich nicht mit der von IBSEN deckt. Natürlich — dies sei vorausgeschickt — hatte SHAKESPEARE ein anderes Publikum vor sich, wir wollen nicht darüber streiten, ob es besser war, als das Berliner. — Dieses Publikum hatte das Verständnis eines Feinschmeckers gerade für solche schönen Monologe, ihm zuliebe war also auch dieses geschrieben. Der rein künstlerische Zweck aber war einfach der eines Präludiums. Es wurde ein Grundmotiv angeschlagen, dadurch eine Stimmung hervorgerufen, die das Publikum schon von deren erstem Auftreten in einen eigentümlichen Rapport mit der Erscheinung Glosters gebracht. Um diese Stimmung handelte es sich, nicht um Mitteilungen über den Charakter. Hätte der Charakter Glosters sich nicht dann in jedem Wort, in seinem ganzen Tun dem keck selbstentworfenen Bilde entsprechend gezeigt, oder wäre sein Bild, abgesehen von dieser Selbstcharakteristik, gar blaß ausgefallen, so daß die ganze Last der Charakteristik auf ihr ruhte, ja freilich, dann wäre sie eine Stümperei. Nun aber ist es ein verwegenes Bravourstück, das sich ein SHAKESPEARE wohl erlauben durfte.

Man merkt jetzt, worauf es uns in unserer Beweisführung angekommen. Wir wiederholen nochmals, die Technik des Dramas entwickelt sich, wie ein jedes Ding. Auch der Geschmack wird anders. Abgesehen aber hiervon, gibt es noch einen anderen Gegensatz, als der zwischem „Altem" und „Neuem", einen Gegensatz, der nur zu oft mit dem letzteren verwechselt wird.

Wenn IBSEN von der einen, SHAKESPEARE von der anderen Seite die Selbstcharakteristik mit Geschick zur Erreichung von

Nebenzwecken verwendeten, dahingegen aber der zeitlich in der Mitte stehende Heyse ungeschickt zur Erreichung einer unmittelbaren Wirkung — so stellt sich dieser Gegensatz, als der einer guten und schlechten Dramatik, nicht aber als der einer „neuen“ und „alten“ dar. Dies wollten wir durch unsere Auseinandersetzung einmal anschaulich klarlegen.

Wenn also Kerr von der direkten Charakteristik überhaupt, also auch von derjenigen durch andere Personen, sagt: „Die moderne Technik verrät eine entschiedene Neigung, diese Art vollkommen fallen zu lassen, zugunsten der ungleich schwereren indirekten“, so müssen wir vor allem entgegensetzen, daß dies gar nicht der Fall ist. In der neueren Dramatik tritt die direkte Charakteristik ebenso oft auf, wie in der älteren. Um nur von Hauptmann zu sprechen, werden wir später sehen, daß, wo er von der direkten Charakteristik absteht, er es nicht immer „zugunsten der ungleich schwereren indirekten“, sondern einer ungleich leichteren, aber durchaus verwerflichen tut. Aber auch die ausgesprochen direkte Charakteristik mangelt nicht. Sie kommt vor in „Vor Sonnenaufgang“, wo z. B. Helene die Mitglieder der Familie Krause solcher Art charakterisiert — im „Friedensfest“, wo Robert Scholz sich und die anderen Familienmitglieder ebenfalls derart charakterisiert — es wimmelt von ihr förmlich im „Florian Geyer“, wo gleich im ersten Akt die Bauernhauptleute derart charakterisiert werden, wo der Jude Jöslein gleicher Art den Ritter Grumbach charakterisiert, wo überhaupt die Leute nicht viel mehr zu tun haben, als über sich hämische aber charakterisierende Worte in Umlauf zu setzen. Doch wir wollen die Beispiele nicht mehren, weil wir die Frage für ziemlich belanglos halten. Nach unserem Dafürhalten soll zwar die Charakteristik indirekt, nämlich die durch die Handlungen der Personen selbst, in der Hauptsache gegeben werden. Dies schließt aber gar nicht aus, daß auch direkte Charakteristik der indirekten helfend zur Seite stehe. Warum soll denn aus Äußerungen von Personen,

die mit anderen zu tun haben, die sie von der oder der anderen Seite kennen, nicht in geschickter Weise Licht über jene anderen verbreitet werden? Daß z. B. SUDERMANN sich in „Sodoms Ende" dieses Mittels in ziemlich nachlässiger, also ungeschickter Weise bedient, beweist gar nichts. Erstens gehört SUDERMANN nicht zur älteren Dramatik. Was man ihm hier vorwerfen kann, ist Schleuderarbeit. Zweitens aber ist auch HAUPTMANN von ihr in einem ähnlichen Fall nicht frei, denn der zitierten Charakteristik im „Florian Geyer" sieht man allzusehr die Absicht an.

Wie man aber direkt, dabei jedoch geschickt charakterisiert, das könnten die neueren Dramatiker wiederum am besten beim „alten" SHAKESPEARE lernen. Was der nur so aus dem Ärmel schüttelt, wäre schon eine glänzende Rechtfertigung des Existenzrechtes dieses Mittels. Ich erinnere an „Julius Caesars" Randglossen. Wenn Caesar von Cassius spricht „er blicke stets so hager und hungrig drein", so sagt er zugleich „Er denkt zu viel: die Menschen sind gefährlich". Und, was noch wichtiger, gleich eingangs „Laßt fette Männer um mich sein, mit Glatzen und gutem Nachtschlaf". Aus diesem Beispiel ersehen wir nun zweifaches: Erstens darf sich ein Caesar wohl erlauben, ein „feinsinniger Psychologe" zu sein. Schon darin zeigt sich eine Geschicklichkeit. Zweitens sind die Bemerkungen Caesars keine müßige Plauderei, wie bei SUDERMANN, sondern Reaktion, Gegengefühl und Entgegenarbeit. Er durchschaut nicht nur den Charakter des Cassius, sondern bestimmt durch diese Erkenntnis auch sein Fühlen: er fürchtet den Cassius und sein Tun; er will Cassius meiden. Hier werden wir also unmittelbar in den Strudel des Kampfes hineingezogen, der sich zwischen diesen zwei Männern schon abspielt. Es ist dies also nur der Erscheinung nach eine direkte Charakteristik, dem Wesen nach ist es eine indirekte Charakteristik durch Handlung, in diesem Falle durch das Benehmen Caesars.

Was sind dagegen die saftigen Wörtlein, die Löffelholz

und andere im „Florian Geyer“ für die Bauernhauptleute haben? Daß Götz das „Nußknackerlein“, Jakob Kohl „eine volle Sau“ genannt wird, sind gute Witze, eingegeben unbestreitbar von einer Abneigung, aber nicht durch sie wird der Grund der Abneigung ausgedrückt, noch weniger werden dadurch diese Abneigung und aus ihr fließende Taten bestimmt. Wenn dagegen Casca — um ein zweites Beispiel heranzuziehen — in seiner sauertöpfischen Art, uns über das Gebaren Caesars pikante Aufschlüsse gibt, so haben sie umgekehrt wiederum mehr Bedeutung, als bloße Witze, denn sie wirken direkt, sie bringen das Blut der Zuhörer Cascas, des Brutus und Cassius, in Wallung, wir sehen förmlich, wie sich ihrer eine steigende Aufregung bemächtigt — die unmittelbar auf die nachherige verhängnisvolle Tat andeutet. Was bewirken aber jene anderen Wörtlein vom Nußknackerlein und der vollen Sau? Bringen sie jemandes Blut in Siedehitze, stacheln sie irgendwen zu irgendeiner Tat auf?

Noch ein drittes Beispiel. In der Verschwörungsszene schildert Decius anschaulich, auf welche Art von Schmeichelei Caesar empfänglich ist. Unzweifelhaft wird damit Caesar meisterlich als ein an Größenwahn erkrankter Mann charakterisiert. Aber zu müßigen Unterhaltungen haben jene Männer in der bangen Nachtstunde unmittelbar vor der Tat keine Zeit. — Stürmt ja die Handlung in diesem Akt in atembeklemmender Schnelle fort! — Wenn sie nun den Decius dennoch anhören, so ist es, weil auf der von ihm gekennzeichneten Eigenschaft Caesars ihr Plan sich stützt. Decius will Caesar durch eine solche auf seinen Größenwahn zugerichtete Schmeichelei aufs Kapitol bringen, trotz aller seiner durch Auguren, Volk und Frau genährten Ahnungen, trotz aller Warnungen, trotz der Wunder und Zeichen. Und er erreicht auch sein Ziel. Das ist, wie man sieht, wohl etwas mehr als bloßes Charakterisieren, das ist direkt Handeln.

Ein weiterer Unterschied stellt sich bei diesem Beispiel

klar heraus. Wie gesagt, Caesar läßt sich am Morgen durch eine dick aufgetragene, auf seinen Größenwahn zurechtgelegte Schmeichelei betören. Es war also die Charakteristik des Decius für uns nicht einmal durchaus nötig. Wir sehen es ja bald darauf selbst, wie Caesar einer solchen Schmeichelei gegenüber nicht stand hält. Die Charakteristik wäre also entbehrlich. Es ist eben keine solche, sondern ein Vorbereiten der Tat.

Und dies finden wir bei Shakespeare in der Regel. Wenn er direkt charakterisiert, so tut er es nicht aus Not. Wie seine direkte Charakteristik mehr ist als solche allein, weil sie auch treibendes Moment ist, so ist sie auch zwar Behelf, aber kein Notbehelf. Der Dramatiker könnte sich ganz gut ohne sie Rat schaffen. Wenn er sie anwendet, so tut er es aus der Fülle seiner Schöpferkraft zur Verstärkung des Eindruckes, nicht zu seiner Hervorbringung. Das Bild selbst wird durch die Handlungen hervorgebracht. Shakespeare ist zwar ein alter Dramatiker, aber ein echter und genialer.

Fassen wir zusammen. Von einem Fortschritt in der Handhabung der Mittel der Charakteristik ist nichts zu verspüren. Ibsen mag sie mit fester Hand regieren, daher ist er ein guter Dramatiker. Wäre er der Naturalist, den man den konsequenten nennt, so wäre er eher ein schlechter. Denn, nun kommen wir zum Hauptpunkt, zur mehrmals angekündigten Einbuße, zu jenem Mittel, dem zuliebe Hauptmann von der direkten Charakteristik absteht.

Wenn sich nämlich wirklich ein Zurückweichen der direkten Charakteristik bemerkbar macht, so ist es ein Zurückweichen nicht vor der indirekten, sondern vor der durch den Naturalismus ins Leben gerufenen Charakteristik durch Regiebemerkungen oder Regiecharakteristik. Von dieser aber haben wir schon im Abschnitt über äußere Technik dargetan, daß sie weder eine direkte noch indirekte, sondern gar keine Charakteristik ist. Sie gleicht Zeugenaussagen, die bei einer Gerichtsverhandlung nicht zur Verlesung gelangen. Sie füllen nur die Untersuchungsakten. Regiecharakteristiken, wie die

oben in genügender Auswahl zitierten, wie: „Er ist ein Allerweltsbastler", „die meisten der harrenden Webersleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind usw." sind für die Aufführung, in welcher das Drama ja erst ins Leben tritt, gar nicht da. Der Regisseur wüßte sie nicht zu verwerten, er muß also über sie hinweggehen. Der Zuschauer hat nicht einmal eine Ahnung von ihrer Existenz. Aber auch beim Lesen sind sie meist unnützer Ballast, denn wie schon einmal ausgeführt, der Leser, dessen Genuß beim Lesen eines Dramas, ein anderer ist, als beim Lesen einer Erzählung, dieser Leser vergißt den Inhalt einer solchen Regiecharakteristik sofort, nachdem er sie gelesen. Nur in den allerseltensten Fällen, wie bei jener Charakteristik der Webersleute, bleibt doch etwas im Gemüt des Lesers zurück: ein stimmungsartiger Eindruck. In diesen Fällen hilft aber diese Regiecharakteristik mit dazu, das Drama in ein episches, nur in dramatische Form gegossenes Gebilde aufzulösen. Sie ist dann sohin ein zersetzendes Element.

Mit Recht nannten wir also diese durch den Naturalismus eingeführte Neuerung eine Einbuße. Es ist der einzige Fortschritt, den die naturalistische Methode in die Kunst der dramatischen Charakteristik brachte, dieser Fortschritt stellt sich aber als ein Rückschritt dar und dazu als ein verhängnisvoller. Der Dramatiker merkt nicht, wie er die Zügel seiner matten Hand entgleiten läßt. Was er noch schreit, ist in den Wind geschrien, das Gespann hört nicht auf ihn, das Gefährte geht, wohin es will. Nichts hilft es, daß er die geistreichsten Worte anwendet, die genauesten Angaben macht, weil sie niemand hört, weil die seitenlangen Ausführungen doch nur unnützerweise bedrucktes Papier darstellen. Es ist, als ob das Werk mit toten Stellen durchsetzt wäre, Stellen, die über Absichten des Dramatikers Kunde geben, welche er zu ohnmächtig war, zu verwirklichen. Und so lesen sie sich auch. Sie lesen sich wie die Angaben in einem Dramenentwurfe, die den Dichter daran erinnern sollen, was er in das ausgeführte Werk

zu bringen hat. Hier aber bleibt es nun bei der Absicht. Die Ausführung kommt nie.

So sehen wir also statt des legitimen Fortschrittes, parallel mit der schwachen Kunst der Charakterdarstellung eine mangelhafte Technik der Charakteristik einhergehen. Eins bestimmt das Andere, das Eine ist nur eine andere Seite des Anderen. Wenn SHAKESPEARE, ohne dazu irgendwie genötigt zu sein, auch direkte Charakteristik durch den Mund der Handelnden gibt, so tut er es nicht, weil er muß, sondern, weil die Vision seiner Personen bei ihm in jedem Moment der Handlung und der Situationen ungeheuer lebendig, weil seine Gestaltungskraft eine rastlos üppig treibende ist. Wir erinnern an das schon einmal Zitierte: „Mann, drücke den Hut nicht so tief ins Gesicht!" Der Dramatiker sieht seine Personen nicht nur in jedem Augenblick, in der leibhaftesten Verkörperung, er sieht sie auch immer mit den Augen der anderen beteiligten Personen. Darum sprechen sie in einer so wunderbar charakterisierenden Weise voneinander. Der Dichter braucht seine Charakterisierungsabsichten nicht zu verhüllen — sie sind wirklich nicht da. Seine Personen sprechen charakterisierend voneinander, weil sie es tun müssen, aus innerem Drange, um ihrer selbst willen, nicht weil es dem Dramatiker nötig ist.

Im Gegensatz hierzu sieht der naturalistische Dichter seine Person auch lebhaft, aber, wie in einem früheren Abschnitte dargetan, selten in ihrem Tun, sondern meist in einem einmaligen Sein, als ein Bild, und zwar ein Erinnerungsbild irgendeiner im Leben gesehenen Persönlichkeit. Daher kommen alle die Sommersprossen, graues, schwarzes, blondes Haar, die schiefen Schritte usw. Daher auch die Charakteristik durch Regieangaben. Der Dramatiker beschreibt seine Personen nicht, wie sie den Partnern, sondern, wie sie ihm selbst erscheinen, nicht, wie sie ihm während des Spieles, sondern vor dem Spiele erscheinen.

So etwas läßt sich freilich schwer durch eine Person des Spieles ausdrücken. Kann Johannes Vockerat von seiner

Frau sagen, daß sie brünett, oder Kramer von seiner Tochter Michaline berichten, daß sie ein „interessantes, brünettes Mädchen ist?“ Die Beteiligten kennen sie doch und sehen sie. Umgekehrt darf und muß Caesar von Cassius Magerkeit sprechen, weil es seine dumpfe Herzensangst ist, die aus ihm spricht. Hinwiederum könnte sich Johannes Vokerat über die inneren Eigenschaften seiner Frau ganz gut im Gespräche mit Anna Mahr auslassen. Jenes erste Charakterisieren aber muß in die Randbemerkung kommen, es hat doch nirgendswoanders Platz. Freilich könnte man fragen, wozu es überhaupt da ist. Doch das möchten wir auch fragen, wenn wir nicht wüßten, daß der Dramatiker uns sonst gar wenig als Charakteristik zu bieten hätte.

Und dies ist ein weiterer dunkler Punkt in dem rückschrittlichen Fortschritt. Die Randbemerkungen sind nicht nur nichtssagend, nicht nur überflüssig, sie sind auch eine Täuschung. Der Dichter wird durch sie zum selbstbetrogenen Betrüger. Die einzige Neuerung des Naturalismus auf dem Gebiete der Technik der Charakteristik brachte das Drama nicht vorwärts, sondern schädigte es, weil sie eben nicht vom dramatischen, sondern vom epischen Prinzip ausgeht.

Dieses selbe epische Prinzip macht ihn auch in der Handhabung der alten Mittel ungeschickt. Die indirekte Charakteristik, auf die er sich besonders viel einbilden möchte, leidet, wie wir es schon hervorgehoben haben und noch im besonderen ausführen sollen, an dem Unvermögen, einen Charakter dramatisch zu konzipieren, zu gestalten und handeln zu lassen. Wie kläglich steht es nun im Lichte dieser Betrachtungen um den so viel gepriesenen Fortschritt in der Charakteristik?

3. Die Gestaltung, die Funktion und die Bedeutung des Charakters im Drama.

Nicht anders beschaffen ist es mit dem Wert einer anderen Legende, die um die vermeintlichen Errungenschaften des

Naturalismus gewoben wurde. Wir wollen uns erinnern, mit welcher Fracht an pseudowissenschaftlichen Marotten der französische Naturalismus seinen Einzug hielt. Von DARWIN nahm er die erbliche Belastung, von TAINE das Milieu, von den Naturwissenschaften die Pflicht einer mühsamen Beweisführung mittels einer unübersehbaren Menge von Daten. Ein leiser Nachhall philosophischer Ideen von der Gesetzmäßigkeit und Bestimmtheit jeglichen Entwickelungsprozesses summte hinein. So entstand die Ungeheuerlichkeit der unendlich sich windenden Romanringe, in deren einzelnen Kettengliedern das in den vorhergehenden Keimende seine naturnotwendige Entwickelung durchzumachen hätte. So entstand der Roman ZOLAS.

Solche Konstruktionen haben nun eine um so größere Werbe- und Expansionskraft, je schematischer, je künstlicher und je ärmer sie in ihrem Wesen sind. Der Mensch liebt es, sich von einem weitverzweigten System einschnüren zu lassen. Das ist im Grunde das Bequemste. So sagte man auch bald in diesem Fall: was für den Roman gut ist, ist für das Drama nicht schlecht. Wie, rief man, ein fertiger Mensch auf der Bühne, losgelöst vom Boden, dem er entsprossen? Nein das ist gut genug für einen SHAKESPEARE. „N'en demandons pas davantage à SHAKESPEARE“.[1] Aber von Leuten der „Freien Bühne“ kann man doch füglich mehr verlangen: „L'homme, resultante des ancêtres, du sol, du climat, de la nourriture, de l'éducation, des conditions naturelles, sociales, économiques au sein desquelles il naît et grandit, voilà, par contre, le personnage que nous montre ou que tente de nous montrer la dramaturgie nouvelle.“[2] Was wußte ein SCHILLER von solchen komplizierten Forderungen? Er ließ die Leute sprechen, wie ihnen der Schnabel gewachsen, und denken und fühlen, wie es in ihrem Wesen lag. Doch das darf man nun nicht mehr, der Charakter

[1] LOUIS BENNOIST-HANAPPIER: Le drame naturaliste, S. 218.
[2] A. a. O. S. 219.

muß im Voraus genau bestimmt werden durch Abstammung und Milieu. Deswegen wird aber auch von SCHILLER vorwurfsvoll gesagt: „Dans »Wallenstein« il s'est complu à décrire le milieu ambiant, mais pour lui-même, sans apercevoir ou sans faire ressortir la connexité qui fatalement rattache les êtres à ce milieu.“[1]

Schauen wir einmal den zitierten Forderungen scharf ins Gesicht, um zu sehen, ob sie nicht als leere Phrasen in nichts zerfließen. Was will man hier von SCHILLER? Soll er den Wallenstein ein Bekenntnis ablegen lassen wie das Roberts im „Friedensfest“ über die Verhältnisse bei seinen Eltern, mit einem analogen Schluß etwa in der Weise: „und danach bin ich auch geworden: ein verwegener Krieger, ein Mann von an Ehrgeiz krankem Gemüt, mit stürmisch forteilenden Gedanken, aber zaghaft zauderndem Willen?“ Oder sollen wir nicht die Abstammung und das häusliche Milieu, sondern den breiten sozialen Hintergrund in's Auge fassen? Dann sollte etwa stärker betont werden, daß in den Zeiten solcher Wirren, allgemeiner Verrohung Männer wie Wallenstein notwendig erstehen müssen. Auch dies könnte natürlich ohne sinnfälligsten Humbug nicht abgehen. Denn warum müssen in solchen Zeiten gerade Männer wie Wallenstein erstehen? Warum nicht solche wie Bolingbroke, Macbeth oder Gloster? Nichts hindert uns, etwas Ähnliches anzunehmen. Und so würde es also in jedem Falle nur eine ganz willkürliche Konstruktion sein. Künstliche, willkürliche Konstruktion müßte auch jede Ableitung eines Charakters aus dem Milieu und aus der Abstammung werden. Ein und dasselbe Milieu, ein und dieselbe Abstammung kann eine ganze Menge grundverschiedener Charaktere aus sich gebären. Zur vollständigen Bestimmung des Charakters gehört auch das persönliche Moment und zwar nicht nur dasjenige, das schon im allgemeinen durch die Abstammung bestimmt ist, sondern das ganz persönliche Moment, dessen Herkunft immer und vollständig im Dunkeln bleiben muß.

---

[1] ibid.

HANAPPIER belächelt mit überlegenem Gemüt die Naivität SHAKESPEARES, der uns im „Lear“ die beiden Söhne Glosters Edgar und Edmund ganz anders geraten läßt, den einen gut, den anderen verworfen. Zwar sieht auch HANAPPIER die Löwenklaue SHAKESPEARES. Er gesteht, daß der um die Ehren und Lebensgüter betrogene Bastard schon Grund genug hat, neidisch, bös und verworfen zu werden. Daß SHAKESPEARE es auch so meinte, kann man ruhig annehmen, wenn man sich an andere Gestalten erinnert, an Richard III., welcher erklärt, daß er „der Zeiten schale Lust hasse“, weil er von der Natur um den Liebreiz betrogen wurde, an Shylock, mit seiner ins Ungeheuerliche gesteigerten Verbitterung des Parias. Wir gehen aber weiter und fragen: warum soll denn Edgar und Edmund gleich geraten? Wenn der eine ein Bastard war, so waren sie zwar von einem Vater, nicht aber von einer Mutter. Wer kann denn wissen, wie diese Mütter waren?

Wo kämen wir aber auch hin, wenn wir den ganzen Stammbaum auf seine moralischen Eigenschaften prüfen müßten? Übrigens gibt SHAKESPEARE Beispiele, wo Kinder desselben Elternpaares verschieden voneinander geraten, wie Kordelia und ihre Schwestern, Richard III. und seine Brüder. Und mit Recht: denn die Faktoren der erblichen Veranlagung gehören ins Reich des Unerforschlichen. Die Wissenschaft beginnt kaum in die alleräußersten Geheimnisse der Entstehung eines Individuums einzudringen. Über die Werdung eines Geschöpfes besitzen wir geniale Hypothesen, sonst nicht viel mehr. Was wir zu wissen glauben, ist nichts im Vergleich damit, was noch erforscht werden soll, dieses nichts im Vergleich damit, was nie erforscht werden wird. Ist es überdies nicht klar, daß außer der allgemeinen Beschaffenheit der beiden Eltern, die an und für sich das Ergebnis unzähliger Faktoren ist, noch die speziellen Begleitumstände und Bedingungen des Zeugungsaktes, der momentane Zustand der Eltern und viele andere Momente, kurz eine Unzahl von Unbekannten auf die Art des künftigen Geschöpfes von entscheidendem Einfluß werden muß. Wie kann

man da ernstlich von irgendwelcher Festlegung der Werdebedingungen eines Geschöpfes sprechen? So muß denn gesagt werden, daß allen wissenschaftlich tuenden Spielereien zum Trotz das Individuum letzten Endes doch Individuum bleibt. Wie viel man auch in einem gegebenen Fall von den bestimmenden Momenten der Abstammung und des Milieus zutage fördert und wie scharfsinnig sie zur Erklärung des Werdens eines Charakters herangezogen werden, es bleibt doch etwas, was als gegeben übernommen werden muß und dieses Gegebene ist das Allerwichtigste.

Nicht nur aber willkürlich, nicht nur, wenn ernst genommen, unausführbar ist eine solche Konstruktion. Ihre Forderung für das Drama ist auch aus anderem Grunde unzulässig. Denn sie ist geboren aus dem epischen Geist und dem dramatischen Prinzip fremd und feindlich. Das Epische verweilt gerne bei den Erscheinungen. Es kann also gemächlich und geduldig ihrem Ursprung und ihren vielfältigen Ursachen nachgehen und sie darstellen — insoweit dies möglich ist. Das Drama befaßt sich nicht mit den Erscheinungen selbst, sondern mit ihrem Spiel. Nicht die Kräfte als solche, um so weniger also auch ihr Herkommen, sondern das Spiel, der Kampf der Kräfte ist Gegenstand seiner Darstellung. Wie die Kräfte geworden sind, das geht das Drama nicht an, sondern wie sie, so wie sie einmal sind, aufeinander einwirken, wie der Wirbel, der daraus entsteht, kreist und treibt und was daraus wird.

So findet sich auch in keinem Drama Hauptmanns selbst eine Spur der Darstellung jenes mythischen Werdens des Menschen auf dem Boden der Abstammung, des Milieus und all der anderen Faktoren. Wenn sonst aber Hauptmann die Vergangenheit beschwört, so tut es Ibsen auch, so tut es Sophokles ebenfalls.

Etwas ist freilich an der Sache. Wenn man auch nicht als durchaus notwendig annehmen muß, daß reich gewordene Kohlenbauern in Trunksucht vergehen müssen, daß Helene so und so gerät, weil sie auf einer Herrnhuter Pension erzogen

war, wenn man Wilhelm Scholz nicht unbedingt glauben muß, daß er und seine Geschwister nicht anders geraten konnten — so ist es doch unzweifelhaft, daß sie alle in den Boden, in welchen sie der Dramatiker hineingestellt hat, wohl passen. Ebenso Fuhrmann Henschel, Rose Berndt, Florian Geyer und andere. Was ist nun aber dabei? Paßt aber etwa SCHILLERS Wallenstein nicht in seinen Boden hinein, oder Macbeth, Richard III. oder gar Othello und Shylock? Oder, um zu den späteren vorzugehen, HEBBELS Meister Anton, der alte Bernauer, oder seine Nibelungenrecken zu den ihrigen?

So stellt sich der ganze Unterschied zwischen dem früheren „isoliert dastehenden" Helden und dem neueren aus seiner Umgebung organisch herauswachsenden zum Teil als eine leere Einbildung dar, deren Ursache in den in der Luft schwirrenden unklaren, aber verführerischen Zeitideen liegt, zum Teil als eine Neigung, die Grenzen der Kunstgebiete zu verwischen — ihre Unterschiede zu nivellieren. Es ist für uns gleichgültig, ob die seit den Jungdeutschen immer wieder auftauchende Idee einer umfassenden Darstellung des Nebeneinanders, verquickt neuerdings mit der Idee der Entwickelungsdarstellung für den Roman als schädlich, oder nur als ein unschuldiges Spiel zu betrachten ist. Auf das Drama angewendet können solche Ideen zersetzend und desorganisierend wirken und haben es schon getan, wie an dem Beispiel des „Florian Geyer" zu sehen ist.

Die fokale Einrichtung unseres Bewußtseins und unserer Aufmerksamkeit macht sich im Drama am stärksten geltend, weil da unsere Aufmerksamkeit unmittelbar und besonders stark durch vor uns sich abspielende Vorgänge in Anspruch genommen wird. Die erwähnte Einrichtung bewirkt es nun, daß wir nur das sehen, worauf unsere Aufmerksamkeit unmittelbar gerichtet ist. Das Übrige ist vorläufig nicht da. Der Dramatiker tut also recht, wenn er in derselben Weise vorgeht. Auch für ihn kann und soll außer dem im Brennpunkt der Darstellung stehenden Gegenstand alles im Dunkel

verschwinden. Unser Wissen vom Zusammenhang aller Dinge hat mit dem Gegenstand der Darstellung im Drama nichts zu tun. Zweitens ist, wie oben ausgeführt, dieses Wissen vom Bestehen eines solchen Zusammenhanges nicht gleichbedeutend mit dem Kennen dieses Zusammenhanges. Drittens muß der Mensch nicht alles, was er weiß, gleich einem einfältigen Toren auf Markt und Bühne verkünden. Er mag einen Teil seiner Weisheit hübsch für sich behalten, so er Künstler und Dramatiker bleiben will. Das ist der Sinn der bewährten Forderung einer Konzentrierung unseres Anteiles auf eine oder möglichst wenige Personen, das der Widersinn des künstlich konstruierten Rufes nach dem Aufgeben der Isoliertheit des Helden. Einem empfundenen Bedürfnis entspricht dieser Ruf nicht, noch weniger entspricht ihm ein wirkliches allgemeines Streben, am wenigsten irgendeine namhafte Leistung.

Dies führt uns zu der Frage, welche Funktion im Drama dem Charakter als solchem zukommt. Wie alt nun die Sache ist, so muß hier nun nochmals nachdrücklichst darauf hingewiesen werden, daß im Drama die Darstellung des Charakters immer nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist. Mag das betreffende Stück zu den sogenannten Situations- oder Charakterdramen gehören, immer ist der Kampf der antagonistischen Kräfte Gegenstand der Darstellung. Gibt das Drama ihr Wesen derart auf, daß die Charakterschilderung seine Hauptaufgabe wird, dann ist es nicht mehr Drama, wie keine Schilderung überhaupt ein Drama bilden kann. Denn Schilderung gehört zum Epischen, dessen Geist der kontemplative ist, derjenige, welcher bei der Erscheinung als solcher verweilt. Im Drama aber ist der sogenannte Charakter lediglich Repräsentant einer Kraft, eines Interesses, dem andere Kräfte im Kampf entgegentreten. Manchmal können die feindlichen Kräfte, die feindlichen Interessen in der Seele einer und derselben Person zur Erscheinung gelangen. Dies ändert an der Grundtatsache wenig. Der Charakter ist dann zwiespältig. Oder es ist das antagonistische Moment überhaupt

nicht in den Charakteren enthalten, sondern in der Situation, in dem Druck der Verhältnisse (so z. B. im Ödipus). Oder es tritt endlich eine vielfache Kombination zutage. Immer muß der Charakter als Träger einer Kraft oder mehrerer Kräfte oder nur Träger eines Interesses in Aktion sich befinden. Diese Aktion kann aggressiv oder regressiv, offensiv oder defensiv sein, kann im Handeln oder Erleiden bestehen — immer muß sie eine Wandlung der Kraft, d. i. des Charakters im dramatischen Sinne, involvieren. Der Charakter, die Person in Aktion, bedeutet also den Charakter in Wandlung.

Was aber diese Wandlung ist, muß richtig verstanden werden. Deswegen wollen wir hier vorerst genauer bestimmen, was der Ausdruck Charakter für das Drama bedeutet. Das Wort Charakter entspricht einem ethischen, einem psychologischen und einem ästhetischen Begriff. Der ethische Begriff ist es nicht, der uns hier stören kann. Niemand wird den ethischen Begriff mit dem ästhetischen verwechseln. Wohl aber kommt dies vor in bezug auf den psychologischen und ästhetischen. Im ästhetischen Sinn nennen wir Charakter alle Seeleneigenschaften (nicht die körperlichen, also nicht Sommersprossen, krauses Haar usw.) einer Person als Einheit aufgefaßt, also das seelische Gesamtbild einer Person. Daß es im Drama vorzugsweise auf die Willenseigenschaften ankommt, ist wahr. Denn die Willenseigenschaften sind es, die den Vollzug der Aktion oder Reaktion hauptsächlich bestimmen. Jedenfalls aber sind — wenn man von einer Wandlung des Charakters spricht und insoweit man davon sprechen darf — nicht die Willenseigenschaften, sondern das seelische Gesamtbild gemeint. Nun bilden eben jene Willenseigenheiten des Menschen dasjenige, was man in der Psychologie den Charakter nennt und zwar den erworbenen Charakter.[1] Daneben gibt es einen Begriff des angeborenen Charakters, welcher, „teils die verschiedenen Weisen, auf Motive zu reagieren, teils die ver-

[1] Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Bd. II, XII, 28.

schiedene Gefühlsreizbarkeit und Gefühlsempfänglichkeit der einzelnen Individuen" bedeutet.

Spricht man nun in der epischen Poesie vom Werden eines Charakters, so meint man meist das Werden der psychischen Individualität, nebenbei auch noch die Entwickelung des „erworbenen" Charakters im psychologischen Sinne. Dieses Werden kann aber nicht Gegenstand einer dramatischen Darstellung, sondern höchstens eines Romans sein, wie in GARBORG „Bei Mama".

Spricht man aber von einer Wandlung des Charakters im Drama, so meint man die Wandlung des Charakters im rein ästhetischen Sinne, d. i. einfach der dramatischen Person, wobei der Charakter im psychologischen Sinne unverändert bleiben muß. Um es an einem Beispiel darzutun: Lears Charakter im psychologischen Sinne bleibt nach dem Zusammenbruch derselbe wie vordem. Sein Charakter im ästhetischen Sinne aber, d. i. seine Erscheinung, hat sich vollständig verändert. Er, der früher ein stolzer König war, ist jetzt ein gebrochener Greis. Ein ähnliches Beispiel sehen wir in Ödipus, dessen „Willenseigenheiten" doch auch nach seiner unerhörten Vernichtung dieselben geblieben sind wie vordem. Und doch welche Wandlung hat seine Persönlichkeit als Gesamtbild erfahren!

Nun ist es klar, wo hinaus wir wollen. Die naturalistischen Wortführer sind im Unrechte, wenn sie im Drama nach einem Werden, also einer Wandlung des Charakters im psychologischen Sinne verlangen. Den naturalistischen Dramatikern hingegen werfen wir wiederum vor, daß ihre Charaktere im rein ästhetischen Sinne entweder keine, oder keine ihrem Wesen und der Situation entsprechende Wandlung erfahren. So Loth, Helene, Crampton, Vockerat.

Es ist klar, daß mit der Funktion des Charakters in unserem Sinne sich eine Konzeption desselben, wie sie den naturalistischen Verfassern meist eigen ist, nicht verträgt. Sie erscheint uns nicht nur als eine epische, sondern als eine

geradezu malerische. Der Dramatiker ist da vor allem ein scharfer Physiognomiebeobachter, notiert sich im Gedächtnis von allen den Menschen, denen er im Leben begegnet, ihre äußeren Merkmale, ihre Gestalt und ihren Wuchs, die Gesichtszüge, die Haar- und Augenfarbe, die Haartracht und die Kleidung mit all den kleinen Eigenheiten beim Reden, Gehen und Stehen. Kurz, wie sie sich räuspern und spucken, das hat er vollkommen inne. Daß daraus ein Charakterbild entsteht, ist nicht durchaus notwendig. Aber selbst da, wo dies der Fall ist, was geschieht nun mit diesen fertigen Bildnissen? Wir beobachten hier drei Grundarten. Entweder wird die Gestalt in eine unabhängig von ihr konzipierte Handlung oder Zustandschilderung, in welche sie gerade zu passen scheint, einfach eingewebt. So z. B. Loth in die Schilderung des „Sonnenaufgangs". Oder es wird der Charakter selbst zu schildern unternommen, zu einem Charakter, also eine Art Handlung hinzugedichtet, so zum Teil im „Friedensfest", wo aus der Charakterschilderung der Familienglieder sich die Handlung (insoweit sie eine solche ist) entwickelte. So besonders im „Kollege Crampton", wo die Handlung völlig nur zum Aufputz herabgesunken ist. Endlich aber kann das Erinnerungsbild Personen samt den sie betreffenden Verhältnissen umfassen, wobei dann dem Bedürfnisse einer dramatischen Zuspitzung dadurch entsprochen wird, daß sowohl die Charaktere als auch die Ereignisse eine meist gewaltsame und äußerliche Umgestaltung erfahren. So in den „Einsamen Menschen".

Diese drei Arten treten natürlich nicht rein, sondern verschiedenartig kombiniert auf. Zu welchen Unzukömmlichkeiten und Nachteilen sie führen, waren wir bestrebt bei der Besprechung der einzelnen Stücke nachzuweisen. Wir wiesen im einzelnen darauf hin, wie gerade im naturalistischen Drama das geschieht, was man dem älteren Drama zum Vorwurf machen möchte. Der im Zustande der Ruhe konzipierte Charakter ist mit der Handlung nicht organisch verbunden.

Die Personen handeln nicht, wie es ihrem Charakter entspricht, sondern wie ihnen der Dichter befiehlt. Natürlich sofern es zur Handlung überhaupt kommt. Meist sind es aber leidende Charaktere, wobei dann die Kongruenz zwischen Leiden und Charakter sich leichter einstellt. Wir wiederholen: Der schärfste Blick für die äußere Erscheinung kann das Schauen und Verstehen des Geschehens und der in ihm wirkenden Kräfte nicht ersetzen — wohl aber umgekehrt. Jenes ist für den Dramatiker manchmal nützlich, keinesfalls durchaus notwendig, oft schädlich, wenn es ihn von seiner Hauptaufgabe ablenkt. Dieses ist für ihn unumgänglich. Der naturalistische Dramatiker, der jenes besitzt, dieses nicht — kann geschickt sein, wenn er seine Mittel klug verwendet, ein echter Dramatiker wird er dadurch nicht.

Aus der Funktion der Charaktere im Drama leiten sich auch andere Forderungen ab. Wenn man einen Fortschritt in der Gestaltung dramatischer Charaktere darin erblickt, daß ihre individuellen Eigenschaften immer mehr die typischen überwiegen, so muß dagegen auf die Grenzen des Individualisierens hingewiesen werden. Sie sind durch die Funktion der Charaktere gegeben. Da der Charakter im Drama nicht Selbstzweck ist, so darf auch das psychologische Problem, als solches, für sich nicht Gegenstand der Behandlung werden. Es darf also die Individualisation nicht so weit geführt werden, daß das psychologische Rätsel und seine Lösung selbständiger Gegenstand des ästhetischen Genusses wird. Dieser kann seiner Hauptsache nach, wie gesagt, nur im Austrag des Kampfes gelegen sein. Verschiebt sich das ganze Gewicht des Werkes auf die Psychologie, wird unsere ganze Aufmerksamkeit durch sie in Anspruch genommen, wie oft bei Hebbel, so geschieht es nur auf Kosten der Schlagkraft und Wirkung des Dramas, mag das Problem, wie z. B. in „Gyges und sein Ring", noch so interessant und tief sein. Natürlich bleibt Hebbel auch da noch immer in jedem Zug Dramatiker. Auch dort, wo seine Psychologie zu kompliziert erscheint, ist jeden-

falls nicht ein Zustand, sondern eine Handlung ihr Problem. Nicht der Charakter des Kandaules und der Rhodope ist Gegenstand seiner Psychologie, sondern was diese Charaktere in Berührung mit der Welt und miteinander erfahren und erleiden, also im Kampf mit antagonistischen Kräften. Dasselbe ist der Fall in „Herodes und Mariamne", in der „Genoveva", in der „Judith" und anderen Dramen. Überall wird der betreffende Charakter (Person) seinem innersten Wesen entsprechend und gemäß in Aktion gesetzt und in dieser Aktion und Reaktion auf die Verhältnisse entfaltet sich sein Wesen. Nicht aber ist die Aktion dazu geführt, um dieses aufzudecken. Dennoch aber ist die Psychologie HEBBELS oft zu kompliziert. Sie beansprucht ein beschauliches Genießen, im Drama hingegen besteht der Genuß in einer Hingerissenheit, welche die Beschaulichkeit ausschließt, sowie diese umgekehrt jene vernichtet.

Noch aus einem weiteren Grunde darf die Individualisierung nicht zu weit gehen. Das Drama soll nämlich allgemein Menschliches zur Darstellung bringen, nicht Spezielles. Spezielles ist seiner ganzen Natur nach Gegenstand beschaulichen Kunstgenusses, wovon noch später des Näheren.[1] Und endlich noch ein drittes Moment kommt hinzu: Die Darstellung im Drama muß großzügig sein, im Freskostil gehalten werden, sich nicht in Einzelheiten verlieren. Dies steht mit dem Vorigen in innigster Verbindung, ist aber auch aus technischen Rücksichten geboten, insbesondere durch den Umstand, daß im Drama die äußere Erscheinung der Personen wandelbar ist. Ein jeder Darsteller bringt eine eigene äußere, zum Teil auch innere Erscheinung in seine Verkörperung mit. Der Dichter bringt nur die großen Züge, der Schauspieler erst die kleinen in die Darstellung. Diese letzteren werden aber vom Zuschauer nicht besonders und für sich gesehen, sondern als

[1] Das Nähere über den Unterschied von beschaulicher und exthatischer Kunst im Kapitel: Kunsttheoretische Begründung.

Ganzes. Deswegen schadet es nicht, wenn sie mit dem Darsteller wechseln. Zu bemerken ist nebenbei, daß das allzuscharfe Abbilden einer Person mit all ihren tausendfältigen Detailzügen auch in der erzählenden Dichtung ein Unfug ist, weil es gegen alle Psychologie verstößt. Es stellt an die nachschaffende Phantasie Anforderungen, denen sie nicht nachkommen kann, denn das Phantasiebild kann nie dieselbe Schärfe und Gegenständlichkeit haben, wie das primäre der unmittelbaren Wahrnehmung. Wenn man also Detailzüge häuft und verlangt, es soll daraus ein Bild entstehen, so wird damit der Einbildungskraft Gewalt angetan, der sie sich natürlich nicht fügt. Der Leser antwortet nicht auf den Impuls. Die betreffenden Stellen sind einfach tote Stellen. Im Drama ist dies umso mehr der Fall. Hier werden ja alle besonderen Züge, die nicht im gesprochenen Wort enthalten sind, sofort vom Leser vergessen.

Aus allen unseren Erörterungen wird klar, daß das naturalistische Drama, von einer äußerlichen und epischen Konzeption des Charakters ausgehend, die Funktion und Bedeutung des Charakters im Drama verkennend, auch in bezug auf den Charakter nur Zustandsschilderung ist, wobei das darin gegebene Seelengemälde sich zuweilen nicht einmal als ein Gemälde der Seele, sondern mehr ein solches der physischen Erscheinung der betreffenden Person darstellt.

Dennoch geht das Gerede von der zusammengesetzteren, problematischeren und tieferen Darstellung der Charaktere bei den neueren Dramatikern im Vergleich mit den früheren, insbesondere klassischen noch immer um in allen möglichen Gesamt- und Einzeldarstellungen, dann natürlich entsprechend verwässert und pathetisch aufgetrieben in den unzähligen Zeitungsbeiträgen. Es ist das wieder einmal ein göttliches Schauspiel. Größenwahnsinnige Jugend glaubt die neuen Zeitläufte dahin verstehen zu müssen, daß sie ihre bei oberflächlichem und notwendig befangenem Schauen mißverstandenen und falsch erklärten Eigentümlichkeiten mit unkritischem Über-

schwang zu Haupt- und Grundforderungen aufdonnert. Flugs wird dann noch mit diktatorischer Gebärde alles Alte in die Rumpelkammer geworfen. Die Bahn ist nun frei, der Geist mit keiner überflüssigen Kenntnis des Früheren beschwert und so kann man mit hochtönenden Worten und vielem Staunen in jeder Anfängerarbeit Niedagewesenes entdecken. Kommt dann gar etwas wirklich Wertvolles in den Wurf, dann ist der Bewunderung kein Ende. Nichts vom „Alten" wird nun geschont, selbst die Größten müssen sich als naive Stümper abkanzeln lassen. Und was nur irgendeinem im Sturmeifer über die Feder kommt, das wird von den Nachstürmenden mit frommer Gläubigkeit nachgeschrieben.

Auf diese Art entstehen die unglaublichsten Legenden, geboren aus Neuerungssucht, Oberflächlichkeit und apodiktischer Gesetzgeberweisheit. Und getragen von der Gedankenlosigkeit, Leichtgläubigkeit und Bequemlichkeit, sowie von etwas, was ich, im Anklang an den Lokalpatriotismus, den „Temporalpatriotismus" nennen möchte, schwellen sie immer mehr an, bis ihre Suggestionskraft unwiderstehlich wird.

Darin liegt auch die Erklärung dafür, daß selbst gewissenhafte und kenntnisreiche Leute sich oft zu Behauptungen versteigen können, wie die oben angeführten oder wie folgende: „Que devient à côté de cette chimie des instincts et des sentiments, la psychologie si claire, mais si rudimentaire(!) des classiques grecs où français, ou même de SHAKESPEARE, de SCHILLER, de DUMAS fils? On va crier à l'hérésie, mais il me semble, à moi, que les carractères de HAUPTMANN sont plus complexes et plus profonds que ceux de ces dramaturges."[1]

Ist es nicht merkwürdig, daß da, wo man von Kompliziertheit der Charaktere spricht, von einem HEBBEL nicht einmal Erwähnung getan wurde? Aber freilich die rudimentäre Einfachheit und Flachheit der Psychologie eines Lear, Macbeth,

[1] LOUIS BENNOIST-HANAPPIER, Le drame naturaliste en Allemagne, S. 216.

Othello, Shylock, Brutus, Coriolan, des Hamlet und Wallenstein neben die Kompliziertheit und Tiefe eines Loth, Johannes Vockerat, Crampton oder des „nach auswärtsschreitenden“ Michael Kramer zu stellen, wer dächte an so etwas? Wenn so manche Erklärer von Geist ihren ganzen Scharfsinn aufgeboten haben, um das Dunkel des Wesens jener Charaktere aufzuhellen, so wird ihnen jetzt rundweg erklärt, daß sie Stümper seien samt und sonders, weil jene Psychologie „klar und rudimentär sei“ — die reinste Anfängerarbeit im Vergleich mit der Psychologie eines Wilhelm Scholz im „Friedensfest“.[1]

Wie steht es nun im Ernst mit dieser Sache? Wir haben im einzelnen nachgewiesen, daß Hauptmanns Charaktere meistens nur Stückwerk sind, ohne echtes Leben oder so blaß, daß sie wie „leere Harnische“ umgehen, oder endlich willenlose, stumpfsinnige, vegetierende, dem Leben nicht gewachsene Menschen, deren Seelen auf gar wenige Töne gestimmt sind. Die nicht zahlreichen Ausnahmen aber sind Epigonenarbeit und Selbstspiegelung (Meister Heinrich). In dieser letzteren möchte ich — nebenbei bemerkt — die weitere Erklärung der merkwürdigen Erscheinung sehen, daß man der ödesten Dürftigkeit gegenüber von quellendem Reichtum spricht, daß man jene Dürftigkeit gegen die grandios wuchernde Urwälderüppigkeit eines Shakespeare ausspielt. Was hat man nicht alles in den Johannes Vockerat hineingesehen? Es sind dies Eigenschaften, die die Herren bei sich selbst vermuten, und wer hielte sein eigenes Gemüt nicht für reich?

---

[1] Vgl. Bennoist-Hanappier, a. a. O., S. 217.

VI. Sprache, Dialog und Monolog.

1. Sprache.

Unterzieht man die Funktion der Sprache im Drama einer genaueren Analyse, so ergibt sich, daß dieselbe eine zwiefache ist. Erstens ist die Sprache im Drama ein Element der durch Kunst oder Schein darzustellenden Wirklichkeit selbst. So wie in der Wirklichkeit die Sprache Mittel des Berichtes ist oder „Kundgabe“[1] unseres Innern, ebenso ist auch im Drama die Sprache zunächst Bericht und Kundgabe der dramatischen Personen. In diesem Sinne nennen wir sie einen Teil der darzustellenden Wirklichkeit.

Als solches Element der Wirklichkeit wird die Sprache gleich anderen, wie Einrichtungsgegenstände, Räume und dgl. nicht nur konkret, sondern auch durch ein adäquates Mittel reproduziert, nämlich durch sich selbst. Da nun in der dramatischen Darstellung bei den konkret und noch mehr bei den, durch adäquate Mittel reproduzierten Realitäten möglichste Wirklichkeitstreue Regel ist, so glaubt man die Forderung einer solchen auch an die Sprache ausdehnen zu dürfen. Insoweit der Schein der Wirklichkeit durch diese selbst, durch eine adäquate Wirklichkeit erweckt werden soll, unterliegt, meint man, der Anspruch auf unbedingte Treue nicht dem geringsten Zweifel. So abgeleitet hat auch die Forderung der vollen Wirklichkeitstreue bei Verwendung der Sprache im

---

[1] Theodor Lipps, Grundlegung der Ästhetik, S. 498 ff.

Drama einen gewissen Anschein der Berechtigung. Warum soll, so fragt man, die Sprache des Schauspielers nicht die Sprache des Lebens sein mit allen ihren Eigenheiten, wenn doch hier nichts im Wege steht?

Wir werden später sehen, daß Wirklichkeitstreue überhaupt kein Selbstzweck in der Kunst ist, sondern nur Mittel zur Erweckung des Scheines, daß sie oft nur durch negative Rücksichten bis zu einem gewissen Grade geboten ist. Weiter werden wir bald erweisen, daß diesem geforderten Realismus tatsächlich nicht zu umgehende Hindernisse entgegenstehen.

Die ganze Forderung aber erwuchs in ihrer Schroffheit und Schärfe nur aus der Verkennung der zweiten Funktion der Sprache im Drama. Das Wort hat nämlich im Drama noch eine zweite Funktion, die vollständig derjenigen entspricht, die es in der Poesie erfüllt. So wie die Farbe und der Umriß für den Maler, wie das Wort selbst in der reinen Wortkunst in der Poesie, ist das Wort auch im Drama Mittel der Darstellung. Es dient zur Mitteilung der Gedanken und Gefühle, und zwar wiederum derjenigen der dargestellten Personen und derjenigen des Dramatikers selbst.

Dies ist näher zu erklären. Wenn wir früher sagten: die Sprache ist Element des Darzustellenden, so meinten wir Folgendes: Zweck der dramatischen Darstellung ist eine Handlung, aber zur Handlung gehört auch die Sprache des Handelnden, denn sie ist die unmittelbare „Kundgabe" ihres Fühlens und Wollens, durch sie wirken sie auf sich ein, sie vermittelt ihren Verkehr. Ein anderes ist es, was wir hier meinen. Es gibt Tatsachen, es gibt Gefühle und Gedanken, deren Mitteilung nicht so sehr im Interesse der handelnden Personen, als des Dramatikers und des Zuschauers liegt. Oder anders gesagt, der Dramatiker hat ein Interesse, daß der Zuschauer von diesen Tatsachen, Gefühlen und Gedanken der Personen Kenntnis habe; er hat zweitens ein Interesse daran, dem Zuschauer gewisse Gedanken, Einsichten und Gefühle einzugeben oder zu suggerieren. Beides tut er durch die Sprache, die also hier

nicht ein Element des Darzustellenden im eigensten Sinne ist, sondern ein Mittel der Darstellung. In beiden Fällen ist sie von konventionellen Elementen stark durchsetzt, wie jede Mitteilung auf Konvention beruht.

Wiewohl nun der Naturalismus in der Theorie diese zweite Funktion der Sprache (als Mitteilungsmittel) nicht anerkennen und einfach übersehen möchte, so folgt doch mit nichten daraus, daß er sich in der Praxis dieses Mittels nicht im vollsten Maße bediente. Helenes Eröffnungen Loth gegenüber in „Vor Sonnenaufgang“ können zwar Wirklichkeit sein, sind aber im Grunde doch nur an uns gerichtet, sind also Mitteilung des Dramatikers. Noch mehr gilt dies von den aufklärenden Worten Dr. Schimmelpfennigs, dessen ganze Einführung nur den Zweck hat, sowohl Loth als auch uns über die weiteren Verhältnisse in der Familie Krause zu unterrichten. Ganz denselben Zweck verfolgt der bekannte Vortrag des Robert Scholz im „Friedensfest“ über den „gärenden Sumpf“, dem er und seine Geschwister entstammen. Im „Florian Geyer“ gibt es eigentlich nur Mitteilungen des Dichters, so sehr sie auch mit Interjektionen wie „mere“, „kotz“ und „blau“ „verdeckt“ sind. Das ist natürlich schlecht, aber auch das bestgefügte Drama kann der Mitteilungen über Gedanken und Gefühle der handelnden Personen, sowie der als Suggestionsmittel verwendeten Sprache nicht entbehren. Ist ihre Anwendung auch verdeckt und beschränkt, so ist sie doch da und kann nicht hinwegdisputiert werden. Damit aber kommt das Element der Konvention hinzu, welches eine weitere Beschränkung der Wirklichkeitstreue bedingt.

Überhaupt muß schon hier kurz bemerkt werden, daß der ganze Genuß eines Dramas auf einer Fiktion und auf Konvention beruht, wovon später noch mehr.

Indem wir nun ins Einzelne eingehen, wollen wir vornehmlich das Wort als die zu reproduzierende Wirklichkeit vornehmen. Oben haben wir auf die Hindernisse hingedeutet, die sich dabei der unbedingten Wirklichkeitstreue entgegen-

stellen. Worin diese Hindernisse zu suchen sind, ist nicht schwer zu erraten. Wollte man bei der Reproduktion des Wortes immer strenge Wirklichkeitstreue wahren, so müßte sich der Dramatiker in der Wahl des Stoffes nicht nur auf sein Zeitalter, seine weitere Heimat, sondern auch auf seine engere Heimat, ja auf das dem präsumptiven Publikum am nächsten stehende Milieu beschränken. Denn es ist klar, daß die Nichtanwendung einer fremden Sprache, wenn das Stück in einem fremden Lande spielt, ja sogar schon die Nichtanwendung der speziellen Sprache der handelnden Personen gegen die Forderung unbedingter Wirklichkeitstreue verstößt.

Fragt man in dieser Hinsicht die naturalistischen Theoretiker, so meinen sie freilich, eine solche Auffassung jener Forderung wäre platt. Wir teilen diese Ansicht vollauf, behaupten aber, daß weder die Theorie, noch insbesondere die Praxis der Naturalisten eine andere Auffassung zulassen. Was denn sonst bedeutet die Forderung und Durchführung strengster Dialekttreue?

Fraglos ist es verbohrter Snobismus, wenn HAUPTMANN den schlesischen, oder HALBE den ostpreußischen Dialekt in strengster Durchführung anwendet. Kommt es zur Aufführung, da werden die Segel auch rasch gerefft. Man begnügt sich mit einer gemilderten Durchführung, die man „Übertragung“ nennt. Diese Übertragung wird dann von den Schauspielern weiter „übertragen“, ja manchmal wird aus dem schlesischen gar der österreichische Dialekt, wie bei der Aufführung des „Hannele“ im Burgtheater.

Das ist auch natürlich. Denn abgesehen vom Schauspieler, der sich nicht die Zunge zerbrechen kann, muß doch das Publikum wenigstens eine Ahnung davon haben, was gesprochen wird. Der „konsequenteste“ Naturalist kann doch nicht verlangen, daß man z. B. dem „Eisgang“ zuliebe in aller Eile den nordostpreußischen Dialekt erlernt. Anders aber wäre der „Eisgang“ einem österreichischen Publikum absolut unverständlich. Ja der Kreis müßte sich noch mehr verengern. Für die

„Weber“ müßte das Publikum einfach nur aus den Webern jener schlesischen Gegend bestehen, in welcher das Stück spielt. So müßte für ein jedes Stück ein anderes Publikum gesucht werden. Das bestätigen auch die offiziellen Übertragungen und die den lokalen Verhältnissen Rechnung tragenden Einrichtungen. Da fragt sich nun, wozu die originellen Ausgaben da sind, wenn man zu ihrer Ergänzung Übertragungen nötig hat. Die Antwort ist klar. Sie sollen nichts anderes sein als eine Verbeugung vor der Forderung der unbedingten Wirklichkeitstreue. Sprechen die Weber so, da soll auch so im Stücke gesprochen werden. Weil es aber kaum jemand versteht, so gibt man eine „Übertragung“ dazu, die natürlich jener Forderung ins Gesicht schlägt, wie noch mehr die Übersetzungen in andere Dialekte. Dies alles ist um so sinnloser, als die Forderung der vollen Wirklichkeitstreue bei der Verwendung des Wortes im Drama an sich nicht begründet ist. Es hat nämlich die Treue in der Wiedergabe des Wortes im Drama, wie schon erwähnt, keinen für sich bestehenden positiven Zweck, sondern nur einen negativen. Sie soll nämlich verhindern, daß wir im Genusse des Werkes gestört werden durch allzu fühlbare Inkongruenz zwischen der Redeweise der dramatischen Personen und derjenigen, die ihnen nach unserer Kenntnis oder Vorstellung eigentümlich ist. Wenn z. B. ein Bauer wie ein Gelehrter spräche oder umgekehrt, so würden wir den inneren Widerspruch unangenehm empfinden. Damit sind aber auch die Grenzen der naturalistischen Gestaltung der Rede gegeben. Sie darf nicht aufdringlich sein, darf nicht unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, denn sonst stört sie eben in anderer Weise, indem sie uns von wichtigeren Dingen ablenkt. Somit stellt sich die Forderung der unbedingten Wirklichkeitstreue in der Verwendung der Sprache nicht nur als unausführbar und schon deshalb lächerlich, sondern auch als an sich schädlich dar.

Es ist übrigens interessant zu beobachten, wie zu ihrer Aufstellung nicht nur verbohrter Doktrinarismus, sondern, wie

in anderen Fällen, auch mißverstandene Beispiele verleitet haben.

Das erste ist das der Lokalposse. Die strenge Durchführung des Dialektes des Volks- und Lokaltones ist nichts Neues. Sie hatte Verwendung in der Lokalposse. Seit jeher haben Possendichter den Dialekt ihrer Umgebung mit mehr oder weniger Strenge verwendet. Ihr genialster Vertreter Ernst Elias Niegerball soll stark auf Hauptmann eingewirkt haben. Wie dem auch sei, unzweifelhaft hat das Beispiel der Lokalposse, sicher auch Anzengrubers, die Rolle des Versuchers gespielt. „Was den Lokalpossendichtern gelungen ist, soll uns noch besser gelingen", dachten die Naturalisten. „Jene haben einer instinktiven Neigung gefolgt, wir wollen den Dialekt konsequent anwenden."

Nun behaupten wir, daß das Beispiel gründlich mißverstanden wurde. Erstens wandte sich die Lokalposse an ein mit dem betreffenden Dialekt halbwegs vertrautes Publikum. Wo sie in eine andere Umgebung verpflanzt ward, erfuhr sie auch eine gründliche Umarbeitung. Zweitens ist der Genuß an der Posse in seinem Wesen nicht dramatisch. Außer der Komik der Situation, der derben Witze usw. wirkt in der Lokalposse insbesondere die saftige Verwendung des Lokaltones an sich. Man freut sich daran, diesen Ton in allen den gelungenen Wendungen wiederzufinden. Diese Freude hat — das wird man zugeben — mit der dramatischen nichts gemein, sie ist vom beschaulichen Charakter und wirkt, wo sie auftritt, dem dramatischen Genuß geradezu entgegen.

So wurde nun bei Befolgung des Beispieles von der Lokalposse die doppelte Lehre mißachtet, daß einerseits ihre Wirkung auf einen engsten Kreis beschränkt und berechnet ist, daß sie andererseits nicht rein dramatischen Charakter hat.

Die zweite Versuchung, der man erlegen ist, kann von der schon ziemlich eingebürgerten Verwendung der Sprache des täglichen Lebens in den Zeit- und Gesellschaftsdramen. In diesen, wo Personen der gebildeten Stände auftreten, wie

Doktoren, Advokaten, Ingenieure, Privatgelehrte, Journalisten Dichter, Maler usw. steht der Verwendung ihrer Umgangssprache nichts im Wege. Mag sie auch noch so lokal gefärbt sein und mögen auch hier die konsequenten Naturalisten des Guten zu viel tun, jedenfalls ist es eine Sprache, welche im großen und ganzen allgemein gültig und verständlich ist und jenen Charakter des Typischen hat, der es mit sich bringt, daß bei einer Übersetzung nichts verloren geht.

Aber auch hier sollte die Lehre gezogen werden, daß, was gut ist, wenn die Sprache der handelnden Personen und des Publikums in der Hauptsache sich gleichen — nicht notwendig in allen Fällen gut sein muß, insbesondere nicht in denjenigen, wo der Unterschied so grell auftritt, daß eine Übertragung von nöten ist.

Jedoch nicht nur aus dem Gebiete des Dramas kamen die verführerischen Beispiele. Wie bei vielen anderen hat der Naturalismus auch hier die im Roman zuerst angewandten Neuerungen gedankenlos auf das Drama ausdehnen wollen. Est ist nun hier nicht der Ort zu untersuchen, wie weit die Anwendung des Dialektes im Roman gehen kann. Wir können nur feststellen, daß die Grenzen jedenfalls weiter gezogen werden dürfen als im Drama.

Einmal ist der Roman eine epische Nebengattung, die überhaupt die größten Freiheiten gestattet. Zweitens ist der Genuß beim Roman ein anderer, er ist ein beschaulicher, hat ein anderes Tempo, als der Genuß des Dramas und verweilt seiner beschaulichen Natur nach gern bei den Erscheinungen. Zu diesen Erscheinungen können nun die Eigenheiten der Sprache ebensogut gehören wie die anderen, von denen wir bei der Besprechung der Charaktere gesprochen, oder wie Landschaften, Einrichtungsgegenstände usw.

Drittens ist die Auffassung oder, sagen wir einfach, das Verstehen des Dialektes im Roman erleichtert. Die Dialektstellen wechseln mit den berichtenden des Verfassers ab. Der fremde Dialekt selbst ist, in Ruhe gelesen, der Einfühlung leichter zugänglich als im Drama, wo er uns sozusagen leibhaft entgegentritt.

Wer ein Drama in einem fremden Dialekt zuerst gelesen, dann gesehen, mußte die Erfahrung gemacht haben daß der Dialekt, der ihm beim Lesen halbwegs verdaulich vorgekommen, ja vertraut angemutet, ihm jetzt während der Aufführung als etwas fremdartig Störendes verletzte. Dies geht so weit, daß dagegen keine noch so intime Kenntnis des Stückes hilft.

Es ist nämlich nicht das Nichtverstehen allein, welches stört. Hört man ja oft fremde Schauspieler in einer wenig bekannten Sprache mit großem Genuß. Sondern es ist eben hauptsächlich das Fremdartige. Gerade deswegen, weil es die uns vertraute Sprache ist und doch zugleich fremd dabei, das verletzt und behindert den Genuß. Es ist dem selbstlosesten, zartfühlendsten Menschen leicht, sich in die Gedanken, Gefühle und Handlungen eines Erzbösewichtes einzufühlen. Ebenso umgekehrt, dem nüchternsten, kältesten Verstandesmenschen in diejenige einer Antigone. Dagegen aber ist es schwer, sich in einen fremden unbekannten Dialekt einzufühlen.

Ich wiederhole: nicht so im Roman. Dort tritt das Wort nicht leibhaftig, konkret vor mich hin. Ich höre es gleichsam in meiner Seele in einer gemilderten, harmonisch eingestimmten Resonanz. So erweist sich wieder einmal, wie leichtfertig und gefährlich es ist, die Methoden eines Kunstgebietes ungeprüft und wörtlich auf ein anderes übertragen zu wollen.

Es ist selbstverständlich, daß wenn die strenge Anwendung des Dialektes im Zeitdrama, das in der Gegenwart spielt, nicht durchführbar und nicht erwünscht ist, dann ist es im historischen, in der Vergangenheit sich abspielendem Drama noch weniger möglich und am Platze. Fürs erste sind wir durch die Forderung strenger Wirklichkeitstreue noch weniger gebunden als im Zeitdrama. Denn da man von der Sprache der entlegenen Zeiten keine so lebendige Vorstellung hat wie von derjenigen der Gegenwart, so wird man auch nicht so leicht durch das Inadäquate in der Sprache des Werkes gestört.

Es kommt aber noch ein anderes hinzu. Bei der Dar-

stellung der Gegenwart gibt der Dichter das Beobachtete treu wieder. Dies wirkt durch seine Unmittelbarkeit. Im historischen Drama kann der Dichter nicht unmittelbar beobachten, er muß, ähnlich wie beim Schaffen des Charakters, konstruieren. Es mangelt infolgedessen der Eindruck der Frische, es entsteht vielmehr derjenige des Gekünstelten oder wenigstens des Künstlichen. So muß die äußere Treue noch mehr zugunsten der inneren, auf das Psychologische reduzierten zurücktreten. Ja, selbst wenn es an dem Dichter nicht läge, ähnlich wie dies der Fall ist bei Werken, die selbst in entlegenen Zeiten geschaffen wurden — der Zuschauer, der Hörer wird durch die allzugroße Treue gestört, — denn die Sprache der entlegenen Zeiten ist ihm ebenso fremd, als irgendein fremder Dialekt. Dazu kommt aber, daß im historischen Drama auch Personen, die im Zeitdrama keinen Dialekt, sondern eine der Schriftsprache ähnliche Umgangssprache anwenden würden, sich einer fast fremden, fremdartig klingenden Sprache bedienen. Wir sehen Leute des sogenannten gebildeten Standes, die doch etwas sprechen, das wie Dialekt klingt. Dies stört noch mehr.

Das sehen wir auch im „Florian Geyer". Die Sprache verrät einerseits den Schweiß den Dichters, andererseits wird durch ihre Absonderlichkeit der Genuß mehr gestört, als gefördert. Weniger würde da mehr sein. Würde sich der Dichter auf Andeutung, auf archaistische, dem Zeitalter entsprechende Färbung der Rede, auf Transposition in Ton, Ausdruck und Denkweise beschränken, dann wäre die Wirkung viel stärker.

Wir schließen nun. Die „konsequente" Anwendung des Dialektes im Drama ist die inkonsequenteste aller Neuerungen des Naturalismus. Sie beruht auf einer irrtümlichen Voraussetzung der Notwendigkeit unbedingter Wirklichkeitstreue. Sie wurde unter Verkennung der wesensverschiedenen Verhältnisse teils von einem Teilgebiete des Dramas, teils vom Roman blind herübergenommen. Sie wäre endlich nur eine fragmentarische Konsequenz, wenn sie je ernst genommen würde, was aber nicht der Fall ist.

So verfehlt aber und inkonsequent die „konsequente“ Durchführung der Wirklichkeitstreue in der dramatischen Sprache ist, so großen Gewinn brachten unleugbar die Bestrebungen des Naturalismus in dieser Richtung. Dort, wo das Drama aus der Alltäglichkeit des Lebens schöpft, wo es ihren Kampf und ihre Tragödie in Kunst umsetzt, dort ist es gut, ist es angebracht, wenn es auch die Sprache des Alltags in den gebotenen Grenzen verwendet. Ja es soll sie verwenden, es soll sich so weit als nur möglich an das Leben selbst schmiegen. Je intimer es sich an dasselbe anschmiegt, desto lebendiger ist die Wirkung. Und nicht nur in den Dramen aus der Gegenwart, auch in denjenigen, deren Stoff zeitlich zurückliegt, ist dieses feste Anschmiegen an die Sprache des Lebens durchführbar. Handelt es sich doch nicht um echte Wirklichkeitstreue, welche gleichgültig ist, sondern um den Schein derselben.

Und hier haben wir die Grenzen noch klarer gezogen als oben. Ist der Schein der Wirklichkeitstreue erweckt, so haben wir alles, was nötig ist. Was darüber hinausgeht, ist unnütz und schädlich, weil es mit den Bedingungen des Genusses nicht rechnet. Der Naturalismus hat der Sprache des Dramas Gewinn gebracht, insofern er mit dem größten Nachdruck und der größten Energie auf die Intimität der Sprache hinarbeitete, worin sich übrigens seit Lessing ein steter Fortschritt zeigt. Verlust und Verwirrung aber brachte der Naturalismus, indem er sich Ziele steckte, die nicht erreichbar und nicht erwünscht sind.

Was die Funktion des Wortes als Mitteilungswerkzeug und Stimmungserreger anlangt, haben wir keinen Anlaß, uns hier näher damit zu befassen, besonders da wir bei Besprechung des Dialogs, sowie der Funktion des Verses im Drama im Grunde darüber sprechen werden. Wir weisen nur nochmals auf das Element der Konvention hin, das mit diesen beiden Funktionen des Wortes verbunden ist. Wir möchten auch schon hier bei Gelegenheit erinnern, daß zwar nicht der Natu-

ralismus, wohl aber die Naturalisten wie z. B. HAUPTMANN auch eine von der unbedingten Wirklichkeitstreue völlig losgelöste Sprache, nämlich die Verssprache kennen. HAUPTMANN sucht auch dabei — und zwar oft glücklich — die möglichste Anschmiegung an die Sprache der Wirklichkeit zu erreichen, („Versunkene Glocke“, „Der arme Heinrich“). Dabei erfährt er selbst, worauf es eigentlich ankommt, nämlich auf den Schein der Treue, nicht auf diese selbst.

2. Der Dialog.

Die Verdienste des Naturalismus um den dramatischen Dialog sind unbestreitbar. Wir wollen sie ihm auch nicht schmälern. Der Boden ist zwar vorbereitet gewesen. Mit LESSING und dem bürgerlichen Schauspiel setzt die Bewegung ein, die einen stetigen, wenn auch nicht ununterbrochenen Fortschritt in der Behandlung des Dialogs brachte. Dann kam der Einfluß des fremden realistischen und impressionistischen Romans, des französichen, russischen und skandinavischen. Endlich der Ibsenische Dialog mit seiner wunderbaren Mischung von Bedeutung und Impression, Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit, Zweckvollem und Intimem. Doch den letzten Schritt taten HOLZ und SCHLAF. In ihren Novellen drängte sich der impressionistische Bericht bis zur Knappheit von Bühnenanweisungen zusammen, dagegen erfuhr die mit unerhörter Hingebung, Schärfe und Feingefühl belauschte Rede die treueste und liebevollste Wiedergabe.

Dies wirkte geradezu wie eine Offenbarung. Man sah mit Staunen, daß die Sprache des täglichen Lebens noch immer unentdecktes Land war, mit unerschöpflichem Reichtum. Und nun kam man, durch die dramatische Zuspitzung der Form jener Novellen verführt, auf den irrtümlichen Gedanken, daß das Drama die Kunstgattung sei, in der dieser Reichtum an den Tag gefördert werden soll.

Wir haben schon nachzuweisen gesucht, wie auflösend dieser Irrtum auf das Drama selbst gewirkt hat. Das Drama kann bei der menschlichen Rede ebensowenig verweilen, wie bei den anderen äußeren Erscheinungen. Und wenn auch die Rede mit ihrer Ergänzung, dem Schweigen, der feinste Spiegel der menschlichen Seele ist, so kann sie deswegen noch immer nicht Zweck dramatischer Behandlung sein, weil ja auch die menschliche Seele selbst, wie wir ausführten, in ihrer Ruhe kein Gegenstand der dramatischen Darstellung ist. Es zeigte sich auch, daß die einzigen, die wirklich konsequent die Rede des täglichen Lebens, die Rede als solche zum Gegenstand breiter dramatischer Darstellung gemacht hatten, Holz und Schlaf in der „Familie Selicke" und dann Schlaf allein im „Meister Oelze", „Gertrud" und anderen Dramen an dem Undramatischen ihres Unternehmens scheiterten. Bei alledem: Der Dialog hat eine Befruchtung erfahren.

Und nun kommt die Frage, was hat er aus dieser Befruchtung davongetragen? Einerseits, wie gesagt, nur Vorteil. Er wurde noch schmiegsamer, lebendiger und wechselvoller, er verlor noch mehr vom Abstrakten, Schematischen und logisch Regelrechten, er gewann die Impulsivität, die Unmittelbarkeit, den Reiz und den Reichtum frisch quellenden Lebens, ward ein klarer Spiegel der Seele und der Stimmung.

Doch nun kommt das Aber. Einmal darf man nicht alles auf Rechnung des Naturalismus schreiben. Der parallel mit ihm auftretende Dialog Maeterlincks und zum Teil Ibsens weisen darauf, daß die Tendenz zum Temperament-, Seelen- und Stimmungsvollen allgemein ist. So wie man in der Malerei die Luft entdeckt hat, ist in der Rede des Alltagslebens Seele und Stimmung entdeckt worden. Wir wiederholen nochmals: Bei aller Einseitigkeit ist der Dialog sowohl Maeterlincks als auch Ibsens der beste Zeuge dafür, daß man unabhängig von den naturalistischen Verbohrtheiten und abseits von seinen Wegen zum Leben, zur Seele und zur Stimmung gelangen kann. Vor allem unabhängig von der sklavischen Treue in

der Wiedergabe der sprachlichen Eigenheiten selbst, also der Dialektstreue.

Zum zweiten brachte der Naturalismus dem Dialog auch direkten Nachteil. Er verleitete nämlich, wie paradox das auch klingen mag, zur Nachlässigkeit. Da man sich jetzt bemühen sollte, den Schein der Nachlässigkeit, der natürlichen Unabsichtlichkeit zu wecken, so glaubte man berechtigt zu sein, wirklich nachlässig zu verfahren. So ist manche Schleuderarbeit unter der Flagge der Naturwahrheit, Kunstlosigkeit statt der Ungezwungenheit in den naturalistischen Dialog hineingekommen, von den unnützen Roheiten und Gemeinheiten ganz abgesehen.

Dazu kam, daß man mit der Abwendung von den mit Recht verpönten Geistreicheleien der vorangehenden Epoche sich oft auch vom Geist abwenden zu müssen glaubte. So trat Geistlosigkeit und Banalität an Stelle des früheren Geistreichtums.

Endlich kam noch eine zuweilen unausstehliche Manieriertheit hinzu, die sich in der absichtlichen Zurschaustellung einer burschikosen Unbekümmertheit kundgab. Alles dies zusammen gibt ein Bild der Unreife, die lebhaft an die Sturm- und Drangzeit erinnert.

Nun ist es gewiß verwunderlich, daß vom allzu großen Betonen des formalen Prinzips, wie es die Bestrebungen von Holz und Schlaf sicher sind, solche Sünden gegen den Stil geboren werden konnten. Das Paradoxon ist aber leicht zu lösen. Die Wegweiser waren wirklich nur liebevolle Beobachter und Gestalter der Alltagsrede — die Nachfolger wollten vor allem Dramatiker sein. Sie kamen von anderswoher und strebten anderswohin zu. Für eine fremde Idee aber, sagt der Skalde in den „Kronprätendenten“, kann man wohl sterben, nicht aber leben. Die Ideen Holzens und Schlafs waren ihnen fremd, weil sie episch durch und durch sind, und wie wenig Dramatiker die Schüler auch oft sein mochten, dem Drama haben doch ihre Bestrebungen gegolten. Nicht umsonst

schrieb Hauptmann in seiner bekannten Widmung zu vor „Sonnenaufgang“ von Holz und Schlaf als den „einzig konsequenten“ Realisten. Er fühlte dunkel, daß es ihm schwerlich möglich sein wird, jenen in der Konsequenz zu folgen.

Und wirklich, was helfen die saftigen Wendungen des Ehepaares Krause, des Kahl-Wilhelm und anderer? Man sieht doch, daß sie nur Verbrämung sind, naturalistischer Aufputz zu einem Dialog, der von ganz anderem Geiste getragen ist, zum Dialog zwischen Loth und Hoffmann, zwischen Loth und Helene (trotz der berühmten Liebesszene!), endlich zwischen Loth und Dr. Schimmelpfennig. Jene hat sich der epische Beobachter zur eigenen Freude gut aufgelesen und dann dem Dramatiker zur Verfügung gestellt. Diese hat der letztere erst zum Zwecke des Dramas schlecht komponiert. Äußerlich sind sie verbunden, organisch nicht.

Und merkwürdig, welches Stück immer wir hernehmen, überall fast zeigt es sich, daß Hauptmann dort, wo seine Personen im Dialekt sprechen, sich als Meister des Dialoges erweist. So ist er unbedingter Meister des Dialoges in den „Webern“, im „Fuhrmann Henschel“, in der „Rose Berndt“, ebenso im „Kollege Crampton“ und in den Ergüssen des „Michael Kramer“. Dagegen ist die Sprache des Johannes Vockerat unerträglich manieriert.

Wie kommt dies? Gewiß kann man daraus nicht die Lehre ziehen, daß der Dialekt der dialektfreien Sprache vorzuziehen wäre. Die Sache gestaltet sich anders und einfach. Es ist wie bei den Charakteren Hauptmanns. Was er beobachtet, was er beobachten kann, das gibt er unnachahmlich wieder. Wo er gestalten soll, da geht er irre. Betont sei, daß wir nicht meinen, der Dialog im Dialekt sei dramatisch überall gelungen, sondern für sich als solcher ist er gelungen. Die Reden Cramptons könnten ganz gut in einen Roman passen, haben sie doch mit einer Handlung nichts zu tun. Noch weniger haben die Auslassungen des „Michael Kramer“

Lachmann gegenüber, deren Gegenstand Kunst ist, etwas mit dem Verhältnis zu seinem Sohne zu tun. Auch in der gebundenen Rede, so wie der altfränkischen „Florian Geyers“, ist übrigens Hauptmann ein glücklicherer Gestalter des Dialoges, als in der modernen Sprache des Alltags. Es scheint aus ebendemselben Grunde, weil er dort wie auch im Dialekt gezwungen war zu einer Sorgfalt und Durchbildung, die ihm hier überflüssig zu sein schien.

Bei alledem wollen wir uns dabei nicht aufhalten. Wie notwendige Folgeerscheinung auch diese Nachteile sein mögen, sie ließen sich durch redliche Mühe, die den Herren oft zu wünschen wäre, überwinden oder wenigstens insoweit einschränken, daß die oben aufgeführten Vorteile rein zur Geltung kämen. Unser Haupteinwurf, den wir uns bis zuletzt aufsparten, ist prinzipieller Natur.

Wir meinen, daß selbst die größte Verfeinerung des Dialoges, mag sie auch an sich völlig einwandsfrei sein, für das Drama keinen reinen Vorteil bringt. Ja, über eine gewisse Grenze hinausgeführt, schlägt der Vorteil direkt in Nachteil um.

Stellt man sich auf unseren Standpunkt, den wir durch alle unsere Ausführungen gerechtfertigt zu haben glauben und noch rechtfertigen wollen, so müssen sämtliche Gründe, die gegen den alten Dialog und für den modernen in seinen mannigfachen Abarten angeführt werden, gerade gegen diesen letzten sprechen. Man beruft sich darauf, daß im Leben nicht so wohlgesetzte, schlagfertige, geistreiche Reden geführt werden, wie in dem früheren Drama. Hier steckt ein alter Irrtum. Man verwechselt Kunst und Leben. Mit demselben Rechte könnte man die ganze Lyrik, die Plastik oder die Musik ausrotten wollen. Denkt oder fühlt denn je ein Mensch in gebundener, wohlgeformter Rede, wie Goethe oder Mombert? Oder gibt es Menschen aus Erz und Stein? Man vergißt eben wieder, wie oft, daß Kunst Inneres offenbart durch Symbole, durch Zeichen, die sich mit den Zeichen des Lebens vielfach decken,

aber doch nicht die gleichen sind. Auf unser Thema gewandt: man vergißt, daß die Rede des Lebens eben auch nicht dramatisch ist, nicht schlagkräftig. Man hat alles angeführt, nur das rhetorische Moment hat man gänzlich vergessen, jenes Moment, ohne das es ein wirkungsvolles öffentliches Sprechen nicht gibt, dessen also das Sprechen auf der Bühne am wenigsten entraten kann.

Und darin liegt unser Haupteinwurf. Wir behaupten, daß von einem gewissen Punkt angefangen, mit zunehmender Verfeinerung des Dialoges seine dramatische Schlagkraft abnehmen muß. Man sehe sich nur gut um, und man überzeugt sich leicht, daß diese Tatsache sogar allgemein peinlich gefühlt, wenn auch nicht zugestanden wird. Man führt laute Klage darüber, daß das Theater den neuen Stücken, insbesondere dem neuen Dialog nicht gerecht wird, daß alles Zarte und Tiefe desselben bei der Aufführung verloren geht, die schönsten Stellen wirkungslos verpuffen. Man sinnt auf Mittel, diesem Übel abzuhelfen. Der Schauspieler und das Publikum sollen zum neuen Genuß erzogen werden, man veranstaltet intime Vorstellungen mit Konferenzen zur Einführung, man gründet intime Theater.

Den organischen Mangel an dramatischer Schlagkraft werden alle diese Mittel und Mittelchen nicht aus der Welt schaffen. Man möge sich nur vergegenwärtigen, welche Umwandlung das im Leben gehörte oder auch das in der Seele beim Lesen nachgehörte Wort erfährt, wenn man es von der Bühne, von der Tribüne, von der Kanzel herab wiedergegeben hört. Es ist etwas Fremdartiges hinzugekommen, das die Rede in ihrem Wesen ändert. Das Leise, Zarte und Innige versagt und verschwindet, das Laute und Derbe verletzt, das Vertraute klingt sonderbar.

So muß man denn, insofern man Wirkung erreichen will, mit dieser Umgestaltung der Rede, mit der speziellen Akustik der Bühne — im übertragenen Sinne — unbedingt rechnen und die Rede daraufhin zurechtlegen. Dies ist nun

zum Teil jenes Abgehen von der Wirklichkeit, gegen welches sich die Vorwürfe des Modernen wandten. Uns aber erscheinen diese Vorwürfe nur insofern begründet, als sie sich gegen das direkt Unnatürliche, Verknöcherte und inwendig Hohle, gegen das künstlich Konventionelle richten. Dagegen darf die Verfeinerung des Dialoges nur so weit gehen, als seine dramatische Schlagkraft es erlaubt, so weit nämlich, als man die Verfeinerung noch gewahr wird. Weil sie dramatische Kunst, Theaterkunst ist, darin der Freskomalerei ähnlich, daß sie für die Ferne bestimmt, muß sie großzügig und wuchtig sein, mit herausgearbeitetem Umriß und scharf sich abhebender Gliederung.

Es ist eine allerdings selbstverständliche, jedoch oft mißachtete Hauptregel aller Kunst, daß eine jede von ihnen nur die Mittel anwenden soll, die ihr zu Gebote stehen, und nur insoweit sie mit ihnen die ihren Zwecken entsprechende Wirkung erlangt. Dann aber soll sie sich durch nichts gebunden fühlen, nicht durch aufgedrungene Gesetze. Sondern sie soll ihre Mittel schrankenlos ausnützen, soweit sie es nur vermag. Eines der Mittel des Dramas ist das Wort. Das Wort in allen seinen Funktionen, auch als Mitteilungsmittel der Seele in wohlgesetzter gebundener Rede, auch als musikalisches Element zur direkten Erweckung von Stimmungen, zur Erregung, zur Aufwühlung des Gemütes. Deswegen sind auch pathetische sogenannte „schöne“ Reden erlaubt, insofern sie wirkungsvoll sind (also nicht die inwendig hohlen).

Daß auch ein Prinz von Dänemark oder ein von seinen Töchtern vertriebener König nicht so sprechen wird, wie Shakespeares Hamlet oder Lear, das kümmert uns wenig. Wir sagen dennoch glattweg: dies ist durch und durch wahr. Ja wir nennen Shakespeare einen unvergleichlichen Realisten. Weil seine Rede das ausdrucksvollste, sinnfälligste Zeichen einer Aufregung der Seele ist, die sich uns durch dieses machtvolle, musikalische, gedanken- und gefühlerregende Mittel ge-

bieterisch aufzwingt, die uns mit- und hinreißt und so die reellste Einfühlung zuwege bringt. Das ist die innere Realität, von der wir noch sprechen werden.

3. Der Monolog.

Die Sprache, haben wir gesagt, ist das Sinnbild der Gedanken und Gefühle der handelnden Personen. Dies führt uns auf die Frage, inwiefern der Monolog im Drama zulässig ist.

Die auf die strengste Wirklichkeitstreue ausgehende Tendenz der Naturalisten mußte sich auch gegen den Monolog kehren. Im Namen der Wirklichkeitstreue wurde der Monolog aus dem Drama verbannt. Wenigstens im Drama mit realistischer Sprache, sagte man, dürfe der Monolog nicht vorkommen. Die Gründe bewegen sich meist innerhalb derselben Einwürfe. Sie sind bekannt. Der Mensch, sagt man, denke gar nicht laut, spreche nicht mit sich selbst und, was er fühlt und denkt, das habe nicht die Form und nicht die Langsamkeit des Monologs. Folglich sei der Monolog unwahr. Außerdem sei er nicht nötig, denn innere Begebenheiten können sich auch verteilt im Verlaufe des Dialogs offenbaren.[1]

Wir wollen nun diese Einwürfe einzeln vornehmen.

Zunächst im allgemeinen. Wie wir sehen, wird wieder äußere Wirklichkeitstreue mit innerer Wahrheit verwechselt. So ist die Frage nach dem Zeitmaß in dem Verlaufe der Gedanken völlig belanglos. Auch im Traume scheinen uns die Bilder von Vorgängen sich langsam abzuwickeln, die in Wahrheit blitzschnell durch die Seele ziehen. Demnach und gerade deswegen erscheinen sie naturwahr, weil der Vorgang, dessen Reproduktion der Traum ist, sich ebenfalls viel langsamer abspielt als der Traumprozeß. Dasselbe gilt also bezüglich der Gedanken, die durch das Wort zu einem äußeren Vorgang

[1] Vgl. Alfred Kerr, „Das neue Drama“, S. 298f.

werden. Übrigens ist es nicht einmal richtig, daß die Gedanken immer unverhältnismäßig rascher sind, als die ausgeführte Rede. Dies trifft insbesondere dann nicht zu, wenn sich die Gedanken wirklich in ausgeführter Rede bewegen, wovon bald des Näheren.

Nicht minder belanglos ist es, ob der Mensch laut oder still mit sich spricht. Doch behaupten wir, was dies anbelangt, ebenfalls vorgreifend, daß er auch laut mit sich selbst zu sprechen pflegt.

Um nun ins Einzelne einzugehen, fragen wir, wie ist es mit dem Denken? Allerdings denken wir nicht immer laut, wenn auch nicht selten. Auch das lautlose Denken aber vollzieht sich mit Zuhilfenahme der Sprache. Diese „innere Sprache" kann ausgeführt sein oder abgekürzt, von Schlagwort zu Schlagwort sich blitzschnell schwingend. Auch in diesem letzteren Falle tauchen einzelne Worte klar im Bewußtsein auf, mit einem meist deutlich hörbarem Klang- und Lautbild. Schon dieser ungünstigste Fall des abgekürzten Denkens kann zur Not wörtlich durch den Monolog fixiert werden. Es haben nur die einzelnen Worte, welche die fragliche Person im Inneren hört, auch von uns gehört zu werden. Von ihrer Natur-, ja selbst ihrer Wirklichkeitstreue braucht diese Sprache dabei nichts zu verlieren.

Denn es ist, wie erwähnt, vollkommen gleichgültig, ob das Wort nur von der handelnden Person gehört wird oder auch mitgehört von uns. Beruht doch unsere ganze Teilnahme und sozusagen Zeugenschaft all der Vorgänge, die sich im Drama abspielen, auf einer Fiktion und Konvention. Wie kämen wir sonst dazu, Zeugen zu sein dessen, was sich vor vierhundert Jahren auf Schloß Rimpar zwischen dem Ritter Grumbach und Florian Geyer begeben hat. Ist es nicht lächerlich, uns solche Sprünge in die Zeit, wo nichts von uns gewesen war, zu gestatten und uns im Namen einer falschen Naturwahrheit das Mithören der inneren Sprache jener Personen zu verbieten?

Freilich die fraglichen Personen stehen leibhaft dargestellt vor uns da. Sollen wir sie also hören, so müssen sie auch laut sprechen. Dieses weitere Zugeständnis ist nötig. Es ist nicht groß. Gar nicht zu vergleichen mit der Versetzung auf Schloß Rimpar und in das Jahr 1425. Es handelt sich, wie wir sehen, um die Bewegung der Lippen, die in Wirklichkeit nicht immer stattfindet. Darin liegt aber noch gar kein Vergehen gegen die Naturtreue. Schon deswegen nicht, weil wenn auch nicht immer, so doch zuweilen sich die Lippen auch in Wirklichkeit bewegen. Das abgekürzte Denken wird dann durch laute unwillkürlich und unbewußt ausgestoßene Worte veräußerlicht. Es geschieht dies natürlich, wenn wir uns in entsprechender Gemütsverfassung befinden, doch davon weiter unten.

Die zweite Art des Denkens ist eine ausgeführte „innere Sprache". Es gibt Menschen und zwar sind es besonders die in sich gekehrten, gern mit sich selbst verweilenden, zum Grübeln geneigten, deren Gedanken sich in durchaus ausgeführter Sprache bewegen, mit all ihrem Bilderreichtum, mit ihren kernigen Kraftausdrücken, rhetorischen Wendungen, blendenden Paradoxen und übrigem Zierat.

In besonderen Fällen endlich gestaltet sich die innere Sprache zu einem förmlichen Zwiegespräch. Und zwar diesmal nicht mehr bei besonders hierzu veranlagten, sondern bei allen Menschen, die sich in der entsprechenden Lage befinden. Es sind dies vorzüglich Fälle des schwankenden Urteils oder des schwankenden Willens, wo die ganze Denktätigkeit des Überlegenden sich darauf richtet, mit sich selbst ins Reine zu kommen, sei es in bezug auf Vergangenes, Begangenes, Vollbrachtes oder Geschehenes; sei es in bezug auf Künftiges, zu Geschehendes, wenn verschiedene antagonistische Willensantriebe sich um die Herrschaft streiten. In Augenblicken der Sammlung also — nach der Tat oder vor der Tat. Man zieht sich in die Einsamkeit zurück, oder man benutzt die Einsamkeit, um sich an einen Freund, einen Ver-

trauten zu wenden, zu dem man das vollste Vertrauen hat und der auch über alles Nötige vollkommen Bescheid weiß, nämlich an sich selbst.

Der hierbei sich vollziehende Prozeß ist psychologisch merkwürdig genug. Der momentane Willensakt geht nämlich vorerst darauf aus, eine Klärung, Einsicht, Ermannung, Entscheidung oder einen Entschluß herbeizuführen. Dieser Willensantrieb ist der führende, er beherrscht das Bewußtsein so vollkommen, daß er sich zum Herrn des Denkens aufschwingt. Das Ich ist jetzt nur das auf Klärung ausgehende Subjekt. Dieses Subjekt objektiviert nun das Gesamtich, eigentlich das übrige Teilich, zu einer zweiten Person, zu der es mit „Du“ spricht.

Schon Wendungen, wie wir sie täglich an uns selbst gebrauchen, als wie: „Mein Lieber, das hast du gut (prächtig usw.) gemacht“, „das war schlecht, abscheulich von dir“, dessen solltest du dich schämen“, „du bist ein Narr, ein dieser oder jener“, oder „das mußt du tun“, „das soll dir gelingen“, „fürchte (du) nichts“, „verfallen“ usw., schon solche Ansprachen an uns selbst sind — ob sie laut oder im Inneren stattfinden — nichts als ein Zwiegespräch.[1]

In den oben angeführten Fällen aber entwickelt es sich gewöhnlich zu einem Längeren und Vollständigeren.

Sei es, daß das Bedürfnis, ins Reine zu kommen, in einer Art Geständnis von uns selbst befriedigt wird. Dann ist unser berichtendes Gesamtich der führende und leitende Teil, welcher das kontrollierende, reflektierende Teilich als „Du“ anspricht. Es sind dies Fälle, wo wir eine Handlung vor uns selbst rechtfertigen, einen noch nicht ganz festen Entschluß vor Schwankungen oder Gegenantrieben wahren, ihn festigen wollen, bei Anwandlungen der Reue, der Gewissensqualen oder bei Mahnungen des Gewissens.

---

[1] Zu solchen Selbstansprachen gehört z. B. das bekannte Wort Cäsars: „alea iacta est!“

Oder sei es, daß in einem ausgesprochenen Willenskonflikt die Motive der antagonistischen Willensantriebe abwechselnd zu Worte kommen. Je nachdem nun die eine oder die andere Seite das Wort führt, ist natürlich die andere Ichseite als „Du" angesprochen.

Diese flüchtige Analyse der verschiedenen Arten des Zwiegespräches mit sich selbst muß hier genügen. Für uns war es ja nur wichtig, festzustellen, daß zuweilen der Mensch nicht nur in ausgeführter Rede denkt, sondern auch zu sich selbst spricht, mit sich selbst ein Gespräch führt. Noch wichtiger war, zu finden, wann dies vorzugsweise geschieht, nämlich in Augenblicken, wo das Urteil oder der Wille schwankt, jenes nach, dieser vor dem Geschehen.

Wenn wir nun im Lichte der angeführten psychologischen Tatsachen den dramatischen Monolog betrachten, so stellt er sich uns als etwas ganz anderes dar, als das, wofür er heutzutage allgemein sowohl bei seinen Anhängern, als auch bei seinen Gegnern gilt. Er ist nämlich nicht mehr ein mit mehr oder weniger Nachsicht zu behandelndes Kunst- und Auskunftsmittel, sondern das, wofür ihn die ältere Ästhetik auch ansah, ein vollgültiger Teil der darzustellenden Handlung, ein „Insichgehen" der handelnden Person, eine Einkehr in sich selbst, die sich in einem echten, naturwahren Zwiegespräch mit sich äußert. „Der Monolog ist nichts Außerordentliches, nichts Außernatürliches; er ist die gewöhnliche Art und Weise, welche der Verkehr des Menschen mit sich selbst annimmt. Unser inneres Leben bewegt sich in Monologen von morgens bis abends."[1]

Vor allem soll und darf also der Monolog nicht als ein verdecktes Enthüllen der Seele betrachtet werden und darf es auch nicht sein. Der Monolog richtet sich so wenig an das Publikum als sonst ein Gespräch.

---

[1] Rudolf v. Gottschall, „Zur Kritik des modernen Dramas", S. 117.

Zweitens soll der Monolog nicht ausschließlich lyrischer Erguß sein. Ist er das, so bleibt er ein fremdes, dem Drama äußerlich eingefügtes Glied, und wenn es auch ein noch so kostbares Kleinod sein sollte. Es sei denn, daß das Werk überhaupt mit lyrischen Elementen durchsetzt ist.

Drittens ist der Monolog, wie erwähnt, ganz ebenso ein organisches Element im Drama, wie der Dialog, dessen Ergänzung er ist. Er darf darin ebensowenig fehlen wie der Dialog oder die Handlung. Sollte es nur dem reinen Zufall, sollte es nur dem Umstand allein, daß der Monolog dem Drama als Kunstmittel erwünscht und unentbehrlich wäre, zuzuschreiben sein, daß sich seiner das klassische Drama in so ausgedehntem Maße bedient hat? Wäre es dann nicht sonderbar, daß ihn die schlagkräftigsten Dramatiker mit solcher Vorliebe anwendeten, daß ihre Monologe das Entzücken zahlloser Generationen von Zuschauern waren?

Wollte man sich einzig auf den Standpunkt stellen, daß alles das in der Kunst berechtigt ist, was Wirkung hat, so wäre ja schon dadurch allein die Existenzfrage des Monologs über allen Zweifel erhaben. Er hat sich ja glänzend bewährt. Das lehrt uns schon die flüchtigste Umschau in den klassischen Dramen. Sie lehrt uns aber noch mehr. Sie zeigt, daß der Monolog nur dort wirkt, wo er im Sinne obiger Ausführungen naturwahr und notwendig ist.

Sehen wir uns einmal unter ihnen um. Ich beginne mit SHAKESPEARE und zwar, an das Frühere anknüpfend, mit dem schon angezogenen Einführungsmonolog Richard III. Als Mittel zur Charakteristik Glosters wäre er, wie wir schon hervorgehoben, entbehrlich. Was stellt er also dar? In einem weiteren Sinne und absichtslos freilich die trefflichste Charakteristik. Diese großartig kraftvolle, zynisch rücksichts- und liebelose Natur, das geborene Herrschergenie, welches sich selbst als einen Riesen fühlen muß, dem sich von rechts wegen alles unterordnen sollte — sieht sich seit seinem ersten Denken und Erkennen von der Natur zurückgesetzt, in einer Hinsicht tief

unter allen, selbst den kleinsten stehend, „beschwindelt bei der Bildung seines Körpers, so lahm, so ungeschlacht, daß ihn ein Hund, an dem er vorbeihinkt, anbellt“. Wen soll sich ein solcher Mann denn zu seinen Vertrauten wählen, wenn nicht sich selbst? Wen darf er sich treu und ergeben vermuten, er, den ein Hund anbellt und der auch selbst niemanden zu lieben imstande ist? Auf sich selbst gewiesen ist er, alleinstehend, niemanden liebend, von niemand geliebt, von allen gehaßt. Darum spricht er auch zu sich selbst, vor sich selbst eröffnet er seine verbitterte Seele, vor sich selbst möchte er gerechtfertigt haben all das Schwarze, was er ausgebrütet.

Und wie das Selbstgespräch im allgemeinen, so ist auch der Augenblick gerechtfertigt. Die ganze dämonische Kraft des Wüterichs sammelt sich in ihm zum künftigen Dreinschlagen.

Nicht leugnen läßt sich, daß der Schluß des Monologs wie auch die darauffolgenden Monologe Glosters der wahren Funktion des Monologs nicht entsprechen, weil sie an das Publikum gerichtet sind. Sie sind auch deswegen wirkungslos. Natürlich sind eben solche Monologe längst veraltet. Man muß sie aber geschichtlich verstehen und, wenn man von Monologen spricht, nicht sie gerade im Auge haben. Dies um so weniger als „Richard III.“, wie die anderen Historiendramen Shakespeares, vom Epischen kommt, schon in seiner Anlage also an Epik krankt.

Hamlets erster Monolog (I, 2): „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!“ ist auch ein wenig zu stark exponierend. Sonst stellt er sich aber als eine Sammlung dar, ein Sichzurechtfinden in eine Situation, also nach einem Geschehen (die verfrühte Heirat seiner Mutter).

Der folgende Monolog nach dem nächtlichen Gesicht (I, 5) ist eine Sammlung und Selbstaufstachelung zur Festigkeit und zur Tat:

Brich nicht, brich nicht, mein Herz! Ihr meine Sehnen,
O, altert nicht in einem Augenblick,

Und tragt mich aufrecht! — Dein soll ich gedenken?
Ja, armer Geist, — so lang Gedanken wohnen
Hier im verstörten Schädel! . . .

Der dritte (II, 2) beginnt schon bezeichnend: Und nun bin ich allein! „O welch gemeiner Sklav und Schuft bin ich!" Die Worte: „nun bin ich allein" drücken die ganze Erleichterung aus, die Hamlet fühlen muß, wenn er sich wieder allein sieht, nur mit sich selbst und seinen Gedanken. Dann spricht er sich an und gibt sich die uns schon bekannten Titulaturen. Der Monolog ist eine fortwährende Selbstaufpeitschung, die in den Worten ausklingt: „An's Werk nun, mein Gehirn!" (also eine Duansprache. Der Verstand wird objektiviert), worauf nun der Plan der Vorstellung gefaßt und erwogen wird. Wir erinnern außerdem an die antagonistischen Antriebe. Einerseits: „Und stutzt er nur, so weiß ich meinen Weg. —" Dagegen andererseits: „Der Geist kann auch der Teufel sein."

In dem berühmten: „Sein oder nicht sein" (III, 1), wehrt sich Hamlets kranker Wille gegen den sich aufzwingenden Entschluß zur Tat und nimmt, wie schon früher einmal, Zuflucht zu dem Gedanken an den Selbstmord.

Der nächstfolgende Monolog (III, 2): „Jetzt ist zum Hexenspuck die rechte Zeit . . ." hat wiederum Bezug auf eine mögliche Tat. Hamlet warnt sich vor zu rascher Handlung, vor einem Muttermord: „Mein Wort erdolche sie, doch nicht mein Stahl." Auch der folgende (III, 3), wo Hamlet den Gedanken, den betenden König zu töten, von sich weist, ist von derselben Art: „Zurück mein Schwert! Für einen anderen Stoß!" (Das Schwert oder der Arm, der es führt, oder das Teilich des Willensantriebes, es zu gebrauchen, wird mit „Du" angesprochen.)

Und wiederum ermannt er sich im nächsten Selbstgespräch (IV, 4) zur Tat, durch das beschämende Beispiel des Fortinbras aufgerüttelt. „Wenn ihr, Gedanken, nun nach Blut nicht schreit, dann fahrt dahin in eurer Nichtigkeit!"

So sehen wir, den ersten ausgenommen, der eine Sammlung darstellt, in allen Monologen Hamlets einen Kampf sich abspielen zwischen dem Antrieb zur Tat und seiner Tatenunlust, also einen Kampf antagonistischer Antriebe.

Macbeths Monologe: „Wäre es, getan, auch abgetan...“ (I, 7), „Ist das ein Dolch, was ich vor mir sehe? ... (II, 1) und „Sein, was ich bin, ist nichts“ ... (III, 1), sind alle drei Selbstanspornung zur Tat. Als eine Art Monolog muß man auch Macbeths Auseinandersetzung mit dem Geist Banquos III, 4) betrachten, denn er vergißt, daß er sich in Gegenwart von Fremden befindet. Ebenso Monolog sind die Delirien Lady Macbeths (V, 1). Beide sind Reaktionen nach der Tat, ein Kampf mit dem eigenen Gewissen.

Othellos Monologe vor und nach der Erdrosselung Desdemonas (V, 2) sind typische Selbstgespräche vor und nach der Tat. Dagegen sind Jagos Monologe (II, 1) und (II, 2) zwar auch in gewissem Sinne Vorbereitungen zur Tat, mehr aber exponierendes Einweihen in seine Pläne, also an das Publikum gerichtet. Daß diese Monologe, sowie diejenigen Edmunds und Edgars im „Lear“ nicht Selbstgespräche in dem von uns verstandenem Sinne sind, ist klar. Sie sind in Wirklichkeit das, wofür man jetzt alle halten möchte, nämlich ein veraltetes Kunstmittel, dazu dienend, um uns über den Gang der Begebenheiten oder über die Pläne der handelnden Personen auf dem Laufenden zu erhalten. Sie wären als ein naturwidriges Ausplappern verwerflich, als Kunstmittel naiv. Bei Shakespeare sind sie aber natürlich mehr eine, dem Geschmack seines Publikums zuvorkommende und entsprechende, zur Sitte und Konvention gewordene Sorglosigkeit, als eine wirkliche Verlegenheitsauskunft, denn sie können ausnahmslos weggelassen werden, ohne Schaden für die Klarheit des betreffenden Dramas.

Sie gehören zu jenen technischen Mitteln, die mit der ganzen Einrichtung und Art der Bühne Shakespeares in Zusammenhang stehen und jetzt in unseren gänzlich veränderten

Verhältnissen ein Anachronismus wären. Sie haben aber, und darauf legen wir Nachdruck, nur die äußere Form mit den echten Monologen gemeinsam. Sie verhalten sich zu ihnen ganz in derselben Weise, wie jene Stellen des Dialogs, welche uns plump und ungeschickt in etwas einweihen, das den sprechenden Personen bekannt sein müßte. So wie man aber deswegen nicht allen Dialog verwerfen kann, ebensowenig ist es am Platze, ihretwegen den Monolog aus dem Drama zu verbannen. Doch dies nur nebenbei, da wir darauf noch zurückkommen.

Es sei uns nun gestattet, Schillers Monologe zum Vergleiche heranzuziehen. Schillers Monologe tragen, was ihre Sprache anbetrifft, dasselbe eigentümliche Gepräge wie seine Dialoge. Es ist „sentimentalische" Kunst. Gedankenlyrik, Pathos und Tendenz durchdringen seine Rede, die sich in wohlgesetzten, bedeutungsvollen Wendungen nur zu oft mehr an das Publikum, als an die unmittelbar Beteiligten wendet. Abgesehen hiervon aber entsprechen seine Monologe meist durchaus der ihnen von uns oben zugewiesenen Funktion.

Im „Don Carlos" finden wir die Monologe des Don Carlos (I, 1) „Beneidenswerter Philipp, wie dein Sohn beneidenswert! —", der Eboli: „Nein! Verdrungen nur, verdrungen von einer Nebenbuhlerin. Er liebt . . ." mit dem Schluß: „Ja, recht das ist der Weg zu seinem Ohre" (II, 9). Dann den Monolog des Königs in der ersten und den bekannten in der fünften Szene des dritten Aktes: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht . . ." Endlich die Monologe des Marquis Posa: „Wohlgesprochen, Herzog. Nützen muß man den Augenblick . . ." (III, 9), und im vierten Akt (1): „Wär's möglich? Wär' es? . . ." Wie schon aus den angeführten Eingangs- und Schlußworten sichtbar ist, stellen sie sich alle als Augenblicke der Besinnung, der Sammlung, des reifenden Entschlusses dar.

In der Trilogie wären die Monologe Wallensteins zu nennen. Der erste findet sich in den „Piccolomini" (II, 5):

Sie hat ganz recht gesehn. — So ist's . . .

mit dem charakteristischen Schluß:

Drum keine Zeit verloren!

Der zweite ist der bekannte Monolog in „Wallensteins Tod“ (I, 4):

Wars möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müßte
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies — das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? —
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie . . .

Ist es nicht, als ob Lessings schlichter Geist über diesem Eingang schwebte?

Dann bitte ich zu beachten, wie sich die Worte in der Folge ganz an den Sprechenden selbst als an eine zweite Person wenden:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern? . . .“

Und dann weiter:

Das wird kein Kampf der Kraft sein mit der Kraft;
Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner wag' ich's,
Den ich kann sehn . . .

Ein echtes Zwiegespräch also des abmahnenden Teilichs mit dem Gesamtich:

Sei im Besitze, und du wohnst im Recht
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.

Endlich sei noch der berühmte Monolog Wilhelm Tells (IV, 3) aufgeführt:

Durch diese hohle Gasse muß er kommen . . .

Es ist eine vollständige Abrechnung mit dem leise abmahnenden Gewissen, die hier Tell hält. Kein technischer Notbehelf, sondern eine psychologische Notwendigkeit ist es, daß Tell

vor der furchtbaren Tat, vor dem seiner ganzen so tapferen, biederen und offenen Seele so verhaßten Meuchelmord mit sich selbst spricht und nur mit sich selbst. Er muß sich vor sich selber rechtfertigen und zwar trotzdem seine Tat eine festbeschlossene Sache ist. Er weiß, daß er nicht wankt, nicht wanken kann, noch wird einen Augenblick lang. Er will sich nicht im Entschluß festigen, noch ihn erschüttern, er will ihn nur rechtfertigen, denn es ist eine häßliche Tat, die er begehen soll, er, der im Leben nur schöne begangen hat. Das bedeuten die schlicht ergreifenden Worte:

Ich lebte still und harmlos ...
Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt.
Die armen Kindlein, die unschuldigen,
Das treue Weib muß ich vor deiner Wut
Beschützen, Landvogt!

Hier wendet sich Tell in seiner Anrede, wie es oft in einem Selbstgespräch geschieht, an seinen Gegner, der vor seinem Geiste steht. Ihn will er von der Notwendigkeit seiner Handlung überzeugen. Ihm droht er, ihm macht der Fromme bittere Vorwürfe:

Doch nicht der Kaiser hätte sich erlaubt,
Was du! ...

Deswegen darf man auch das Selbstgespräch Tells mit dem Schluß des Monologs keineswegs als abgeschlossen ansehen. Es ist ein feiner psychologischer Zug, daß Tell auch während der Unterhaltung mit dem Flurschützen eigentlich nur das Gespräch mit sich selbst fortführt. Nicht an den Flurschützen sind seine Worte gerichtet, die demselben auch sonderbar und dunkel erscheinen müssen:

Wanken auch
Die Berge selbst? Es steht nichts fest auf Erden ...
Dem Schwachen ist sein Stachel auch gegeben ...
Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt.

Doch genug der Beispiele. Wie sie uns lehren, ist auch bei Schiller, den wir nicht ohne Absicht wählten, der Monolog

das, was er unseren Ausführungen nach sein soll: ein Gespräch, das der schwankende Mensch in Augenblicken der Einkehr, der Sammlung vor und nach der Handlung mit sich selbst führt. Zu diesem Behufe sondert sich von dem Gesamtich ein Teilich ab, um, sei es fördernd, anspornend, sei es hemmend, abmahnend auf den Entschluß oder die Entscheidung einzuwirken; nach der Tat, um sie vor sich selbst zu rechtfertigen oder zu verdammen.

Und nun, nachdem wir uns in Erinnerung gebracht haben, wie zwei Vertreter des verpönten klassischen Dramas den Monolog in der Regel behandelt hatten, fragen wir nochmals, warum findet der Monolog gerade im Drama die ausgedehnteste Anwendung? Steht sie nicht in engster Beziehung zur eigensten Natur des Dramas, als einer Kunst, die vorzüglich durch Handlung und Kampf wirkt und wirken will? Sind nicht die Einkehr, das Sichzurückziehen in sich selbst und andererseits die Spaltung der Persönlichkeit bei antagonistischen Antrieben Zustände, die im eigensten Sinne Vor- und Nachspiel der Tat, Stadien des Kampfes sind? Nur gedankenlose, unberechenbare und unzurechnungsfähige Menschen handeln ohne Überlegung, das ist ohne Kampf der Antriebe und suchen sich von den eigenen oder fremden Handlungen keine Rechenschaft zu geben. Das Drama aber, das Feld der motivierten Handlung, hat mit solchen Menschen wenig zu tun. Da nun das Überlegen ebenso wie das Überdenken der Handlung sich, wie oben ausgeführt, immer, wenn nicht in voller, so doch wenigstens in sprunghafter Rede bewegt, da sich diese Rede besonders bei starkem Widerstreit der Willensrichtungen und innerem Zwiespalt in ein eigenstes Zwiegespräch verwandelt, so ist auch das Drama das geeignetste Feld für den Monolog.

Die Epik, die oft den Zustand, das Seiende, nicht das sich vorwärts Bewegende darstellt, die kann den Monolog entbehren, auch wenn sie des Dialogs voll ist. Wer z. B. im Roman auf eine äußere und innere Charakterschilderung ausgeht, der wird vielleicht auch die Sprechweise der fraglichen

Person gerne darstellen. Er kann lange Gespräche anführen, um zu zeigen, welche Sprache sie führt, wie sie denkt und mit anderen Umgang pflegt. Da aber nicht ein Handeln Gegenstand seiner Darstellung ist, so wird er oft keinen Anlaß finden ein Selbstgespräch zu reproduzieren.

Also nicht deswegen allein, weil der Romanschriftsteller über die seine Personen bewegenden Gedanken auch einfach als Erzählender selbst berichten kann, sondern auch weil seine Person wirklich keinen Grund hat, mit sich selbst zu sprechen, wird er in diesem Falle kein Selbstgespräch einfügen.

Kommt aber in dem Roman eine Handlung doch zur Darstellung, da kann sich die Sache sofort ändern und die handelnden Personen werden auch häufig Selbstgespräche führen. Selbst da aber bringt es die Form der berichtenden Darstellung mit sich, daß diese Selbstgespräche nicht in direkter, sondern meist in indirekter Rede wiedergegeben werden, ganz im Gegensatz zum Drama.

So wird der Verfasser etwa berichten:

N. N. saß in Gedanken versunken. Er erinnerte sich aller Einzelheiten seiner Begegnung und mußte sich gestehen, daß er sich wie ein Tölpel, wie ein grüner Junge benommen habe....

In Wirklichkeit wird der Betreffende nicht in dritter Person von sich denken, sondern etwa so: „Ja, ich war ein rechter Tölpel, ein Lümmel, ein grüner Junge..."

Oder ein anderes Beispiel. Der Verfasser schreibt etwa:

Seine Gedanken wogten auf und nieder. Seine Seele befand sich im heftigsten Aufruhr. Einmal meinte er, er müsse ihr rundweg erklären was er von ihr hielte, was sie in seinen Augen geworden. Das andere Mal drückte ihn das Bewußtsein der eigenen Schuld so nieder, daß er sich nicht berechtigt fühlte, ihr auch die leisesten Vorwürfe zu machen usw.

Derselbe Verfasser könnte aber nach gleichem Eingang dann die Gedanken seines Helden wörtlich anführen, etwa in der Weise:

„Ja, rund heraus werde ich ihrs erklären, was ich davon halte!"

Dann aber kamen ihm Zweifel:

„Aber hast du auch das Recht dazu? Wer bist du denn, der sich untersteht anderen Vorwürfe zu machen? Bist denn du frei von Schuld? War dein Spiel nicht verwerflich und schändlich?....“

Wir sehen, wie der im Drama verpönte Monolog da mit allen seinen Eigentümlichkeiten, mit der von uns gekennzeichneten Duansprache aufersteht. Wir merken jetzt auch, wie es kommt, daß die Romane so wenig Selbstgespräche aufweisen. Erstens, nach dem früher ausgeführten, weil oft Zustandsschilderung überwiegt, zweitens aber, weil der berichtende Epiker an und für sich die Tendenz hat, ein Selbstgespräch nicht in direkter Rede, sondern in freiem Bericht zu reproduzieren. Schon deswegen, weil er die fraglichen Gedanken oft gleichzeitig erklärt, motiviert und bewertet. Nicht die Entbehrlichkeit des Monologs als Kunstmittel ist es also, die auch in solchen Fällen sein seltenes Vorkommen bewirkt, sondern die Tatsache, daß sich der Roman der unmittelbaren Rede überhaupt nicht ausschließlich und nicht vorzugsweise bedient. Und wenn man sich auch gewöhnt hat, die besonders wichtigen Wechselreden in der Epik ebenfalls wörtlich anzuführen, so hat man in bezug auf die Gedanken, welche die Personen bewegen, sobald sie allein sind, sich umgekehrt meist an den freien Bericht gehalten, wovon die neuesten Romane freilich abgehen.

Uns geht die Sache nicht unmittelbar an. Es war nur unsere Absicht, darauf hinzuweisen, daß, wenn man, mit auf den Roman gerichteten Blick, sich gedrungen sah, ein Banngesetz gegen den Monolog zu erlassen, so erlag man wieder einmal einer Täuschung, weil man aus falschen Analogien falsche Schlüsse zog.

Würden die Naturalisten des Dramas alle solche liebevolle Beobachter der Alltagssprache sein, als die sie gelten möchten — welcher Ehrgeiz an und für sich nicht für den Dramatiker paßt — so könnten sie es nicht übersehen, daß das Selbstgespräch gerade bei dem modernen Menschen zu den

ständigsten Erscheinungen geworden ist. Während ich an der Abfassung dieses Kapitels arbeitete, bot sich mir die Gelegenheit dar, einen solchen Monolog zu erlauschen.

Ein junger Mann ist, scheint es, durch eine Examenarbeit allzusehr hergenommen. So ist er übel gelaunt und läßt seinem Unmut freien Lauf. In dem Selbstgespräch, das er gegen alle moderne Kunstregel ganz laut und zusammenhängend führt, kommt der Unmut in verdrossenen Stänkereien über dies und jenes zum Ausdruck. Plötzlich aber bricht er ab, um zu dem klassischen Schluß zu gelangen: „Da ist weiter nichts zu tun. Ich muß mich erschießen. Ich kann nicht so immerfort lernen."

Der junge Mann wird hoffentlich ohne alle tragischen Zwischenfälle sein Examen bestehen. Als er sich belauscht sah, war er natürlich ziemlich verlegen. Er konnte nicht ahnen, wie dankbar ich ihm war, weil er mir, der eben von Selbstgesprächen den Kopf voll hatte, das schönste und reinste psychologische Experiment darbot. Sicher haben wir da einen klassischen Zeugen für den Monolog. Denn erstens ist ein junger Mann, der an einem Examen arbeitet, zweifelsohne ein „Stück Natur". Dann ist er doch sozusagen auch ein moderner Mensch. Endlich ist die Arbeit an einem Examen der alleralltäglichste, allerliebste Alltag.

Ziehen wir also aus unserem Experiment die Lehre. Der junge Mann ist, soviel ich weiß, ganz normal veranlagt. Es ist aber sein augenblicklicher Zustand nicht vollkommen normal. Fortgesetzte hastige und angestrengte geistige Arbeit spannt ab, erschöpft die Nerven und versetzt sie dadurch in einen Zustand besonderer Reizbarkeit, Wir haben es also mit einer Depression und Überreizung zugleich zu tun. Die Überreizung hatte die mißmutige Kritik zur Folge, die Depression die Selbstmordanwandlungen. So kommt, wenn wir diesen Fall mit vielen anderen beobachteten und bekannten in Zusammenhang bringen, zu den oben aufgezählten noch einer hinzu, wo der Mensch gerne mit sich selbst spricht, nämlich der Zustand einer D e p r e s s i o n und Ü b e r r e i z u n g.

Auf den Monolog im Drama läßt er sich ganz gut beziehen. Prüfen wir alle oben angeführten und die vielen, vielen anderen Beispiele von mustergültigen Monologen, so sehen wir, daß dabei der Zustand einer Depression oder Überreizung fast Regel ist. Hamlets Monologe sind klassische Beispiele für beides.

Und wiederum ergibt sich aus dieser Betrachtung der Schluß, daß das Drama, das besonders geeignete Feld ist für das Selbstgespräch. Weil — wenn die Menschen darin auch durchaus nicht abnormal sein sollen — doch die Verhältnisse und die Situation, oder der augenblickliche Zustand der Beteiligten oder Betroffenen meist abnormal ist. Ist er es nicht, so hat man auch keine Ursache, einen Monolog einzufügen.

Wir sehen auch im Lichte dieser Betrachtungen, wie oberflächlich der gangbare Einwurf gegen den Monolog ist, daß der Mensch doch nicht so häufig mit sich selbst spreche, wie es den Dramen geschieht. Wie gesagt, wir lassen es überhaupt nicht gelten. Aber selbst angenommen, daß der Mensch wirklich nicht sehr häufig mit sich spreche. Was folgte daraus? Ist denn sonst etwas in einem echten Drama häufig und täglich vorkommend? Wir sprechen nicht von einem Lear, Hamlet oder Wallenstein; ist aber die Lage eines Bartel Turaser, im gleichnamigen Stück, eines Wilhelm oder Robert Scholz im „Friedensfest“, eines Vockerat in den „Einsamen Menschen“, eines Michael Kramer u. a. etwa normal? Darin liegt ja der Grundirrtum, daß man vom Drama Darstellung des Normalen erwartet, wo es doch in seiner ganzen Anlage auf dem Abnormalen beruht.

Das Normale kann nur Gegenstand einer Zustanddarstellung sein. Nicht einmal die Komödie gibt vollkommen Normales, um wieviel weniger das Drama. Aber das wissen sehr gut auch die Naturalisten. Nur vergessen sie es gerne, wenn sie sich Regeln austüfteln für das Einzelne. Daher das Losungswort vom Stück Natur, daher die Sucht, das Ungewöhnliche aus dem Drama zu bannen, der auch der Monolog zum Opfer fallen mußte.

Und nun sehen wir genauer zu, wie es die Modernen, insbesondere die Naturalisten mit dem Monolog halten. Von einem Verständnis seiner wahren Natur und Aufgabe im Sinne obiger Ausführungen ist selbstverständlich keine Rede. Nicht zu leugnen ist, daß die Monologe der Epigonenliteratur zu seinem schlechten Leumund viel beigetragen haben. Kurz, die Naturalisten sehen den Monolog mit Unrecht als einen Notbehelf an, eine Art gezwungener und gespielter Offenherzigkeit der handelnden Person, die psychologisch nicht begründet, nur dazu dient, um über die Gedanken, Gefühle, Absichten derselben Licht zu verbreiten. Dieses Auskunftsmittel finden sie mit Recht plump und unbrauchbar und verwerfen es deswegen. Was tun sie aber weiter? Sie gehen von der Notwendigkeit eines solchen Auskunftsmittels doch aus und suchen nur ein anderes, unbekümmert darum, ob es auch besser ist. Sie sind wie der dienstfertige Ladendiener eines Warenhauses. Weist man irgendein Ding als unbrauchbar zurück, so ist er gleich mit einem anderen bei der Hand. Ob es tauglicher ist, ist nicht seine Sache, wenn es nur ein anderes ist.

So haben die Naturalisten als Surrogat für den Monolog unter anderen auch das stumme Spiel erfunden. Dramatiker und Schauspieler beglückwünschten einander ob der Entdeckung. Es ging ein Freudengeschrei durch die Theaterkreise und das Publikum stimmte fröhlich ein. Was ein moderner Schauspieler sein wollte, mußte das Sprechen vergessen, dafür aber das stumme Spiel vollkommen inne haben. Die Dramatiker hatten eine neue Gelegenheit bekommen, seitenlange Bühnenanweisungen niederzuschreiben, in welchen das stumme Spiel genau angegeben wurde.

Was ist nun aus alledem geworden? Nichts, natürlich. Mag der Schauspieler noch soviel über die Bühne hasten, plötzlich wieder stillstehen, um sich dann vom neuen herumzuwerfen, alle möglichen Ruhebänke und Ruhesessel nacheinander aufzusuchen, mag er den Kopf noch so krampfhaft in die Hände drücken, er wird uns nicht sichtbar machen

können, welche Gedanken durch sein Hirn schwirren. Wir können nur ihren Gefühlswert und ihre Gefühlsart von ungefähr erraten, zur Not merken, daß es widerstreitende Gedanken und Gefühle sind, die ihn erfüllen. Alles übrige bleibt dunkel. Wir wissen aber, daß in solchen Augenblicken in der Seele des Betreffenden außer Gefühlen auch bestimmte Gedanken auf und abwogen, sich kreuzen und bekämpfen, Gedanken in Worte gekleidet, meist sogar in die Form eines Gesprächs oder einer Anrede. Diese Gedanken möchten wir kennen. Allein diese Kenntnis wird uns, trotz der verzweifeltesten Anstrengungen des Schauspielers, nicht zuteil.

Wieder einmal hat man sich da am Roman versehen und man findet, um uns über das, was in der Seele der fraglichen Person vorgeht, zu unterrichten, kein anderes Mittel als den Bericht. Dieser Bericht im Roman klar und präzis und suggestiv — wird hier im Drama zu einer toten Stelle — so er in die Bühnenanweisung hineingebracht wird. Dies fühlend, sucht man durch möglichst ausdrucksvolle Bewegungen den Mangel an klarem Gedankeninhalt zu ersetzen.

Dabei verfällt man denn natürlich auf die verbrauchteste und gewagteste Konvention; und oft auch Sentimentalität. Ich führe ein solches monologartiges stummes Spiel an („Friedenfest“ I, S. 39):

Robert (ihr nachrufend) Frau Buchner! (sich wendend) Hysterie, verdammte! Er zuckt mit den Achseln und durchmißt den Raum; mehrmals noch nimmt er plötzlich einen Anlauf, wie um ihr nachzueilen, ändert aber jedesmal seinen Entschluß, gibt ihn schließlich ganz auf und beruhigt sich gewaltsam bis zu einem Stadium scheinbaren Gleichmuts. In diesem Stadium beschäftigt ihn anfänglich seine Tabakspfeife: er klopft sie aus, füllt sie mit neuem Tabak, den er einem Beutel entnimmt, setzt sie in Brand und scheint mehrere Augenblicke dem Genuß des Rauchens ganz allein hingegeben. Sein Interesse fängt in der Folge an, sich dem Christbaum und den Geschenken auf der Tafel zuzuwenden: breitbeinig davorstehend und alles überblickend lacht er, die Pfeife im Munde, wiederholt bitter auf. Plötzlich stutzt er dann und beugt sich, nachdem er die Pfeife in die Hand genommen, tief über die Tafel. Sich aufrichtend, scheint er jetzt erst die Entdeckung zu machen, daß

er allein ist. Scheu wie ein Dieb umherblickend, beugt er sich abermals, ergreift mit Hast die gelbseidene Geldbörse, führt sie den Augen näher und mit einer jähen, leidenschaftlichen Bewegung an die Lippen. Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaftlichkeit. Ein Geräusch stört ihn. Augenblicklich liegt die Börse an ihrem alten Platz. Auf den Zehen gehend, sucht Robert sich davon zu schleichen. Im Begriff durch die erste Seitentür links zu verschwinden, bemerkt er, wie durch die Nebentür seine Mutter, Frau Scholz, eintritt, und steht seinerseits still.

Die Stelle ist, wie wir sehen, ein ausgezeichnetes Beispiel für unsere obigen Ausführungen. Da haben wir erstens die typische Verwebung von Anweisung und Schilderung oder Bericht, eigentlich eine auf Täuschung und Selbsttäuschung angelegte Einschmuggelung von Schilderung und Bericht in die Anweisung. Wir weisen auf Ausdrücke hin wie: „In diesem Stadium beschäftigt ihn anfänglich....“, „Sein Interesse fängt in der Folge an, sich dem Christbaum zuzuwenden.“ Insbesondere aber: „Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaft.“ Ist es nicht wie eine Stelle aus einem Roman? Der Anweisung wird ein regelrechter Kommentar beigegeben. Wir werden unterrichtet, als was wir den Moment anzusehen haben.

Doch darüber haben wir in anderem Zusammenhang im allgemeinen schon gesprochen. Wir haben dort auch betont, daß solche Bühnenanweisungen über einen Mangel der Darstellung hinwegtäuschen sollen. Was uns jetzt angeht, ist nachzuspüren, worauf das alles in diesem besonderen Falle ausgeht. Und da finden wir, daß ein Ersatz für den Monolog vorgetäuscht werden soll, der bei näherem Betrachten ein Nichts ist. Bei diesem Umhertasten auf der Bühne sitzt, nach einem richtigen Wort, das Publikum nur mit offenen Mäulern da, ohne nur eine Ahnung zu haben, was gemeint sei.[1]

Daß die Erklärungen des Dramatikers dem nicht abhelfen,

---

[1] Avonianus, „Dramatische Handwerkslehre“, zitiert nach Hugo Dinger, „Dramaturgie als Wissenschaft“, II, 198. Avonianus' Schrift habe ich nicht gelesen.

liegt zutage. Sind sie ja in Wirklichkeit gar nicht da. Deswegen nimmt auch HAUPTMANN Zuflucht zu einem radikalen Mittel, indem er Robert die gelbseidene Börse küssen läßt. Das ist das obenerwähnte konventionell melodramatische Mittel. Man glaubt kaum seinen Augen! Robert, der Zyniker, der vor jeder Gefühlsäußerung sich mit dem bittersten Hohn wehrt, er soll sich plötzlich wie ein grüner Jüngling benehmen? Zwar möglich ist alles, aber nicht glaubwürdig. Und in diesem Falle ist es einfach lächerlich. Ich fühle förmlich, wie bei solchem Anlaß sich die Kinnladen gewaltsam zu einem krampfhaften Gähnen öffnen. Bitte nur zu beachten! Nachdem man minutenlang auf das Ende der unklaren Pantomine gewartet hat, kommt eine solche Lösung. Das erinnert ja an den Zirkus.

Das ganze war ja nicht nötig, denn dieses Aufblitzen einer jähen Leidenschaft ist an und für sich nicht nur wenig glaubwürdig, sondern auch überflüssig. Wenn HAUPTMANN das Motiv der Eifersucht verwenden wollte, so konnte sich die Leidenschaft Roberts für Ida auch ohne den stummen Monolog äußern. Monologe — auch stumme — sind eben nicht dazu da, um aufzuklären, sondern sie sollen dort Anwendung finden, wo der Mensch wirklich mit sich, sei es laut, sei es im Geiste, spricht.

Hat man aber schon den hier ganz unnötigen Monolog verbrochen — wäre es dann nicht doch besser, Robert einige Worte fallen zu lassen? Wie er sagen konnte „Hysterie, verdammte!" so konnten seine Gedanken in weiteren Monologfragmenten zum Ausdrucke gelangen, wie etwa folgende: „Diese Ida! — Der Mann hat Schweineglück alles in allem. Nun ja, dir kommt so was nicht ins Gehege! . . ." „Im Grunde, was findet sie nur an dem Geck? . . ." usw. Das wäre gegen die Schulregel natürlich. Dafür wäre es weniger gegen die Natur und weniger rührselig als das Küssen einer Börse und, was das Wichtigste ist, auch verständlicher. Denn HAUPTMANN mag uns in seiner Regieanweisung noch so sehr versichern, daß es derselbe Beutel ist, den Ida dort hingelegt hatte, dem Zu-

schauer wird der Sachverhalt nicht so schnell klar geworden sein. Das Theater wirkt nur durch Sinnfälliges. Was nicht ein solches ist, fällt durch, zählt nicht, darüber helfen keine intimen Theater hinweg.

So steht es nun mit dem stummen Spiel, das die Naturalisten und ihre Nacheiferer an Stelle des Monologs gesetzt haben. Einem nicht vorhandenem Bedürfnis entsprechend, befriedigt es dieses nicht im geringsten, bietet höchstens eine günstige Gelegenheit dar zum schauspielerischen Humbug.

Noch ein zweites Mittel wenden die Naturalisten an, um den Monolog zu ersetzen. Sie verteilen das in dem Monolog zu Bringende auf die hier und dort verstreuten Andeutungen, Offenbarungen, Mitteilungen des Dialogs. Das Mittel ist nicht neu und nicht schlecht. Ibsen ist ein Meister seiner Verwendung. Es kann übrigens auch, wie der Monolog, mißbraucht werden.

Hauptsache aber bleibt, daß es ein grundsätzlicher Irrtum ist, dasselbe als einen Ersatz für den Monolog anzusehen. Es kann nur Ersatz bieten für den unrichtigerweise als Expositionsmittel verwendeten Monolog. Dieser ist aber kein echter Monolog und durchaus verwerflich. Das echte Selbstgespräch soll nur ein solches sein, ein Sichzurückziehen in die Einsamkeit, Sichbeschränken auf den Umgang mit sich selbst, eine momentane Spaltung der Persönlichkeit zum Zwecke der Selbstberatung. Ein solches Selbstgespräch, einen solchen Kampf oder Auseinandersetzung mit sich selbst kann doch ein Gespräch mit anderen nie und nimmer ersetzen. Was also das letzterwähnte Mittel anbelangt, so ist es eines von den Expositionsmitteln und sollte von Rechts wegen keine Berührung haben mit dem Monolog. Nur eine unrichtige Auffassung der Funktion eines Monologs konnte dazu führen, darin einen Ersatz für denselben sehen zu wollen.

Ganz ausnahmsweise nur kann etwas ähnliches künstlich dazu gebraucht werden, einen Monolog wirklich zu ersetzen. Es geschieht dies in den Fällen, wo eine Person sich vor

jemandem ausspricht, der einfach nur dazu dient, um diesen Eröffnungen als unschuldiger Strohmann beizuwohnen und „sein überflüssiges Dasein auf der Bühne mit Zigarettendrehen, Streichhölzeranzünden, mit jenem von Gegenstand zu Gegenstand Herumlungern, auf dem Schaukelstuhl Baumeln usw. ausfüllt und so ab und zu, des Dialogs wegen, ein Sätzchen dazwischen wirft.“[1] Es ist etwa wie wenn man ein Selbstgespräch vor seinem Hunde führt. Das Tier schaut einem verständnisvoll in die Augen, gähnt bisweilen und dauert es zu lange, so wendet es sich verachtungsvoll weg und verfällt in einen süßen Schlummer.

Wie wir sehen, ist das Ersatzmittel in einem solchen Falle nur ein Maskieren eines echten Monologs, ein „Scheindialog“. Es ist übrigens Geschmacksache, ob man etwas ähnliches verwenden will oder nicht. Zu warnen wäre jedenfalls vor zu ausgedehntem Gebrauche dieses Mittels, das gar zu leicht zum Mißbrauch wird. Das Inslebenrufen solcher „Vertrauten“ erinnert doch zu sehr an verschollene Technik und führt geradenwegs zur widernatürlichsten Konvention und der banalsten Schablone. Wo bleibt dann die Naturwahrheit?

Wir ziehen nun den Schluß. Wie wir gesehen, hat man in gänzlicher Verkennung der wahren Natur des Monologs, wie seiner Funktion im Drama, geblendet durch das immerwährende Hinschielen nach dem Roman und der Epik, etwas verworfen, das durchaus in das Drama gehört. Abgesehen von der nichtversagenden Wirkung des Monologs, ist das Sichzurückziehen in sich selbst ein organisches Glied, ein Stadium im Kampfe der antagonistischen Kräfte, als welcher sich das Drama darstellt.

So ist der Kreuzzug gegen den Monolog nicht nur durchaus verwerflich, sondern es ist geradezu eine der **Forderungen für die Fortentwickelung des Dramas**, daß man dem **Monolog darin den gebührenden Platz wieder zuweise,**

---

[1] Hugo Dinger a. a. O. S. 201 in der Anmerkung.

wobei er, von allen fremden Zutaten, falscher Verwendung und konventioneller Unwahrheit befreit, zu einer neuen Wirkungsfähigkeit gelangt.

Dahingegen sind die in Verwendung gebrachten Mittel zum Ersatz des Monologs teils die plumpste Selbsttäuschung, wie die Kommentare in der Bühnenanweisung; teils wirkungslose Stückchen, wie das stumme Spiel; teils ersetzen sie gar nicht den Monolog, wie die Verteilung seines vermeintlichen Inhaltes auf den Dialog; teils endlich führen sie zur Banalität und Unnatur, wie der Scheindialog mit einem „Vertrauten“.

VII. Handlung, Fabel und Idee.

Wir haben im Verlaufe der Analyse und der Kritik oft darauf hingewiesen, daß das naturalistische Drama von der Zustandsschilderung herkommt und auf eine solche ausgeht. Sei es, daß ein Milieu, sei es, daß Charaktere ihr Gegenstand sind, immer ist es Schilderung, die den eigentlichen Inhalt des Dramas bildet. RICHARD M. MEYER hat daher für dieses Drama die Bezeichnung: „das Drama des reifen Zustandes" gefunden. „Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgendein, keineswegs auffallendes, Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß." „Bei HAUPTMANN hat dieser neue dramatische Typus etwa folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenwirken nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung die Katastrophe herbei."[1]

Diese Charakteristik ist so treffend, daß wir ihr nichts beizufügen haben. Prüfen wir diesen Typus der Idee, so ergibt sich, daß er nicht im geringsten dramatisch ist. Der „reife

[1] Die deutsche Lit. des neunzehnten Jahrh. 2. Aufl., S. 824.

Zustand" kann zur Not, d. h. wenn man von Mißgriffen absieht, ein tragischer Zustand sein. Aber seine Tragik kann und darf noch lange nicht Gegenstand dramatischer Behandlung sein.

„Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen", sagt R. M. Meyer weiter, „ist die allgemeinste Formel für das moderne Drama dieser Schule."[1] Den Zustand geben wir zu, das „Suchen der Lösung" nur mit mehrfacher Beschränkung. In den allerseltensten Fällen ist es nämlich zu einem bewußten Wollen verdichtet, fast nie zu einem entschiedenen. Ohne Wollen aber gibt es kein echtes Drama. Selbst Hamlet, der Mann mit dem an der Gedankenblässe kranken Willen hat doch immer ein bewußtes Wollen, wenn es auch noch so sehr hin und her schwankt. Bei diesen modernen Gebundenen gibt es gar keinen Willen bis der bewußte „Bote" kommt und ihn weckt.

Es ist nur eine dumpfe Unzufriedenheit da, die aber zugleich Ergebenheit ist. So bei Helene in „Vor Sonnenaufgang", im „Friedensfest", in den „Webern", im „Fuhrmann Henschel", auch in der „Versunkenen Glocke". Oft sind es nur „Nerven" wie in den „Einsamen Menschen", in Halbes „Jugend".

Für beide Arten bietet das naturalistische Drama die zahlreichsten Beispiele: „Toni Stürmer" von Caesar Flaischlen, „Efraims Breite" von Karl Hauptmann, „Tote Zeit" von Ernst Hardt, „Winterschlaf" von Max Dreyer, „Die Familie Selicke" von Schlaf und Holz, „Das Stärkere" von C. G. Reutling, „Stickluft" von Franz Servaes, „Zu Hause" von Georg Hirschfeld und viele andere.

Mit Recht übersetzte auch Louis Bennoist-Hanappier den Ausdruck R. M. Meyers „Das Drama des reifen Zustandes" mit *„drame des âmes nostalgiques"*. Das Drama der nostalgischen,

[1] A. a. O. S. 826.

sich sehnenden Seelen, das ist vorwiegend das moderne deutsche Drama der realistischen Schule. Sein Gegenstand ist nicht irgendein Konflikt, Zusammenstoß, sondern ein schleichendes Übel, ein unentrinnbares Geschick. Dieser Gegenstand ist aber undramatisch durch und durch. Er ist episch, weil es eben ein dauernder Zustand ist. Wird sein allmähliches Werden, seine Ausreifung und seine natürliche Lösung dargestellt, so haben wir einen modernen Roman, wie „Müde Seelen" von GARBORG. Wird der Schilderung des Zustandes weniger Raum gestattet und eine von außen kommende plötzliche Wendung und Lösung gegeben, so haben wir eine Novelle.

Da das Drama für breitere Schilderung und längeres Verweilen keine Zeit gibt, so ist es nur natürlich, daß sich unsere realistischen Dramatiker novellistischen Stoffen zuwandten, oder sich dieselben novellistisch zustutzten. So ist es auch. Die meisten modernen Dramen sind eigentlich dramatisierte Novellen. Diejenigen HAUPTMANNS auch hier vor allem. So „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „Einsame Menschen", „Fuhrmann Henschel" (ein Gegenstück zu „Bahnwärter Thiel"), „Michael Kramer". Von den Dramen anderer Verfasser seien nur genannt „Familie Selicke", „Jugend", „Eisgang", „Zu Hause", „Stickluft" u. a.

Bei vielen dieser dramatisierten Novellen ist überdies, wie schon bei der Analyse der einzelnen Werke erwiesen wurde, die dramatische Wendung, das Erscheinen des „Boten", ein äußerliches Anhängsel, ein künstliches Mittel, um einen Konflikt, eine Gärung herbeizurufen. Es ist, als ob man ein Experiment anstellen wollte, eine Probe auf die Richtigkeit der Diagnose, welche lautet: „Nostalgie". Der Verfasser sagt uns: Seht, wenn nun jemand kommt von draußen, um die Augen zu öffnen, so rollt das Unglück ab, wie das Uhrwerk bei Umdrehung eines Hebels. („Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen", „Jugend".)

Entsprechend dieser Beschaffenheit der Fabel wird auch die Handlung geführt, insofern man eben Schilderung überhaupt Handlung nennen darf. Das, was bei dem echten Drama Exposition ist, bildet hier fast den ganzen Inhalt des Dramas, manchmal den ganzen, so in der „Familie Selicke“. Eine Art äußerlich eingewirkter Handlung läuft nur nebenbei her. Es ist die Handlung des „Boten von Außen“. So dient das Eingreifen Loths im „Vor Sonnenaufgang“, Idas im „Friedensfest“, Anna Mahrs in den „Einsamen Menschen“, Maxens im „Kollegen Crampton“, auch Rautendeleins in der „Versunkenen Glocke“ nur dazu, damit sich die Verhältnisse, der Zustand, offenbart.

Auch dort, wo die Absicht nicht so kraß hervortritt, bleibt immer das entscheidende Ereignis ein äußeres, mit den gegebenen Zuständen nicht innerlich verbundenes. So sehen wir, wie in Halbes „Jugend“ die Einführung eines verhängnisvollen Ereignisses rein äußerlich geschieht. Außerdem werden wir nicht durch den Gang der Ereignisse belehrt, sondern durch die Worte der Beteiligten und durch eine symbolische Nebenkatastrophe beredet, daß dies eine Katastrophe sei. Jene Nebenkatastrophe erst bringt uns das greifbar vor die Augen, was wir sonst als eine künftige Folge der Ereignisse ahnen müßten. Sie steht aber mit ihnen in einem nur sehr losen und künstlich herbeigezogenen Zusammenhang.

Man sieht, die Novelle ist manchmal spröde genug, um sich nicht leicht in die Verhältnisse des Dramas fügen zu lassen. Wie mager ist dabei die Katastrophe bei Halbe! Ein unschuldiges Opfer der blinden Wut eines Wahnsinnigen, das ist ein höchst trauriges Ereignis, aber doch kein Schluß eines Dramas. Daran ändert nichts die Absicht des Verfassers, durch den Tod Annchens symbolisch auszudrücken, daß ihr Geschick sei, ein Opfer zu werden. Wohin würde man kommen, wenn man sich so überall statt redlicher Arbeit mit so nachlässig eingefügten symbolischen Surrogaten begnügen wollte? Da könnte ja bald das ganze Drama ungeschrieben bleiben

und statt seiner eine Sentenz gegeben werden. Etwa: „so ist es in der Welt, junges Blut wallt plötzlich auf, besonders unter diesen und diesen Umständen und dann ist das Weib gewöhnlich das Opfer.“ Man mißverstehe uns nicht. Nicht gegen das Symbolisieren wendet sich unser Vorwurf, sondern gegen die leichtfertige Arbeit bei seiner Einführung. Alles, was in das Drama kommt, muß sich seinen Gesetzen fügen. Auch das Symbol. Das Ereignis, welches das Symbol darstellt, muß also dramatisch motiviert sein.

Daran liegt es ja eben bei jenen Dramatisierungen novellistischer Stoffe, daß sich die naturalistischen Dramatiker hierbei — im Gegensatz zu Ibsen — nicht einmal Mühe geben, den Stoff den Forderungen des Dramas entsprechend umzumodeln. Sie gießen ihn einfach in eine dramatische Form, Dialog bleibt Dialog, Bericht wird in die Bühnenanweisung getan und ist die Zeit der paar Akte um, so ruft man einen Mord, Selbstmord oder sonst ein Unglück zu Hilfe, manchmal — und das ist konsequenter — gar nichts, sondern sagt mit salbungsvoller Betonung: „Der Vorhang fällt langsam.“ Oder „Der Vorhang fällt schnell“. Uns ist es aber gleichgültig, ob der Vorhang schnell oder langsam fällt. Nicht gleichgültig kann es sein, daß die modernen Dramen meist ohne eigentlichen Schluß sind. Wo aber ein solcher da ist, wie durchgängig bei Hauptmann, da ist er gewaltsam durch ein äußeres Ereignis oder durch eine unmotivierte Tat herbeigeführt.

Diese letzte Art ist, wie gesagt, nicht konsequent, sie bildet ein Zugeständnis an die Forderungen des Dramas oder sagen wir, der Bühne. Auf die erste Art dagegen bilden sich Naturalisten recht viel ein. Sie sagen: Das ist eben das Neue darin. Dramen sind keine Anekdoten, daß man die Neugierde auf den Ausgang befriedigen sollte.

Ganz recht. Dramen sind keine Anekdoten. Man ist auch auf den Ausgang gar nicht neugierig. Man will nur, daß ein solcher da sei. Nicht w i e e r i s t, sondern, d a ß e r s e i

ist das Entscheidende. Ist man etwa über den Ausgang des „Ödipus“, der „Antigone“ im Zweifel? Oder des „Lear“, des „Macbeth“, des „Othello“, des „Hamlet“? Oder „Wallensteins“? Oder von HEBBELS „Herodes und Marianne“, „Maria Magdalena“?

Das Drama ohne Ausgang ist ein Widersinn, so wie ein Kampf ohne Ausgang ein Widersinn wäre. Man verliert den Glauben an den Ernst des Kampfes, wenn er keinen Ausgang hat. Deswegen muß das Drama einen Ausgang haben, nicht aber um jemandes Neugierde zu befriedigen.

Es zeigt uns hingegen die ganze Führung der Handlung, die Breite der Exposition, das Verweilen bei Episoden und Schilderungen, dann das jähe unvermittelte Ende, das oft ein einfaches Abbrechen der Darstellung ist, daß die naturalistischen Dramatiker vom Epischen kommen und zwischen demselben und dem Dramatischen nicht zu unterscheiden wissen. Ihre Berufung auf das Leben ist der beste Beweis dafür. Denn zwar gibt auch das Drama das Leben wieder, nicht jedes Leben aber.

Es hängt nicht von der zufälligen Laune des Verfassers ab, in welche Form das gegebene Thema gegossen werden soll. Die einzelnen Kunstformen haben ihre besonderen, ihnen entsprechenden Gegenstände der Darstellung. Ein Rückfall in die primitiven Entwicklungsstufen der Kunst ist es sohin, wenn man glaubt jeder Ausschnitt des Lebens lasse sich ebensogut im Drama als in einer Novelle darstellen.

Und was schon für die Wahl des Gegenstandes gilt, hat noch mehr Geltung für die Art seiner Darstellung. Wenn es klar ist, daß ein und derselbe Gegenstand anders in einer Skulptur und anders in einem Bilde dargestellt wird, warum will man es für das Drama nicht zugeben?

So sagt man, in besonderer Beziehung auf die Akt- und Dramenschlüsse, ferner, daß das Leben nicht dutzendweise solche effektvollen Abschlüsse darbietet. Auch das ist richtig. Nur muß man fragen, weswegen denn dann die neueren Drama-

tiker dutzendweise Dramen liefern? Wenn man aus jedem interessanten Ereignis, aus jeder Begebenheit, aus jeder Unzufriedenheit gleich ein Drama konstruiert, so ist es nur zu verständlich, daß man von „effektvollen Abschlüssen" abstehen muß. Spricht es aber gegen diese, nicht eher gegen das leichtfertige Dramenproduzieren?

Es war eine Zeit, wo alles, was nur die Feder zu führen wußte, sich auf das Novellenschreiben verlegte. Was einem irgendwie nur begegnete, mochte es das Geringste sein, das goß man in Novellenform. Meister der Novelle verstanden dabei wohl, durch die Darstellung das Unbedeutende des Inhalts zu einem Bedeutenden zu verwandeln, oder es wenigstens über der Kunst der Darstellung vergessen zu lassen. — Nicht ein jeder aber war Meister. — Mit der Zeit wurde man der Novelle überdrüssig. Man wurde anspruchsvoller, man wollte von den weltbedeutenden Brettern herab wirken. Die Stoffe aber mit der Form zu wechseln — das ist keinem in den Sinn gekommen.

Wozu auch? Wer kennt nicht das Premièrepublikum der Residenzen? Leute, die gestern Streichhölzer verkauften, schwingen sich zu Millionären auf. Das ist ganz in der Ordnung. Nicht in der Ordnung aber ist es, wenn solch ein zusammengewürfeltes Publikum Kunstgesetze dekretiert, wenn Dichter und Kritiker (wer sind diese?) sich um die Wette bemühen, ihrem Geschmack zu fröhnen. Dann kommt man allmählich zu recht wunderlichen Vorstellungen, zu recht bedenklichen Ergebnissen.

Es ist fast auf jedem Gebiete der Kunst wahrzunehmen, daß aus der Not eine Tugend gemacht wird. Weil ein gewisses Publikum weder Verständnis, noch Sinn, noch Geduld hat für ein wahres Drama, weil den modernen Verfassern die Muße, die Ausdauer und der Atem abgeht zu größer angelegten Werken, so werden Anekdoten, Novellen, Aperçus zu Dramen aufgetrieben.

Wir möchten nun an die Ausführungen über den Schluß des Dramas noch einige Bemerkungen über den Tod, als Ab-

schluß eines dramatischen Schicksals anknüpfen. Die modernen naturalistischen Theoretiker lächeln vornehm über SHAKESPEARE und die alten Dramatiker samt und sonders, weil es bei ihnen bekanntlich ohne ausgiebiges Blutvergießen nicht abgeht. Wie hoch dünken sie sich über jenen Barbaren zu stehen. Sie weisen auf die steigende Versittlichung hin, welche das gegenseitige Abschlachten allmählich zu verschollenen Institutionen macht. Die Bestie im Menschen, so sagt man, sterbe allmählich ab und so naht die Zeit, wo die Tragödie ein Anachronismus sein werde, denn sie werde längst aufgehört haben, ein Spiegel des Lebens zu sein.[1]

Über die Voraussetzung dieser Aussicht wollen wir nicht streiten. Möglich ist, daß die Bestie in uns abstirbt. Aber bis sie gänzlich verschwindet, hat es noch lange Zeit. Wie auch die naturalistischen Dramatiker in praxi oft einsehen, ist übrigens der Tod in der Tragödie das Symbol gänzlicher Vernichtung. Da das Drama sich als Kampf darstellt, so ist Vernichtung als sein vornehmstes Ziel nicht zu vermeiden. Wohl könnte eine Zeit kommen, wo die Vernichtung — wie schon jetzt ausnahmsweise — klar und entschieden in anderer Gestalt als im Tode zutage treten würde. Dann würde diese Gestalt häufiger die Stelle des bisherigen Todes einnehmen. Vorläufig sind wir noch weit davon.

Andererseits aber ist der Tod einmal nicht von dem menschlichen Leben überhaupt zu trennen. So wird denn auch gewaltsamer Tod immer zu seinen ständigen Einrichtungen gehören müssen. Daß er nicht zu den alltäglichen Dingen gehören wird, was ist dabei? Auch jetzt und seit jeher starb die Mehrzahl der Menschen eines natürlichen, ruhigen Todes. Das Drama stellt aber nichts Alltägliches dar. Fortinbras sagt im „Hamlet“

O, stolzer Tod, welch hohes Fest
Bereitest du in deiner ewigen Halle,
Daß du mit einem Schlag so viele Fürsten
So blutig schlachtest?

[1] Vgl. HERMANN BAHR, „Dialog vom Tragischen“, Berlin 1904 S. Fischer.

„Hohe Feste der Vernichtung“ sollen ebenfalls Dramen sein. Erschüttert sollen wir werden im Drama, in den Grundfesten unserer Seele und nichts ist so erschütternd erhaben, wie das grauenhafte Werk des stolzen Todes, die geheimnisvolle Auflösung des Lebens, seine Kehrseite, seine Ergänzung. Des Lebens höchste Steigerung ist das Drama, darum ist der Tod sein würdigster Abschluß, wie sich die tiefsten Schatten neben die stärksten Lichter stellen.

Und wiederum sehen wir ein Unvermögen der Modernen, eine Not zu einer Tugend umgedichtet. Weil man es nicht versteht, Feste des Todes zu bringen, sieht man auf sie verächtlich herab. Und doch hat ein ganz Moderner, einer, der das Wort von dem „Tragique quotidien“ zuerst geprägt hat, dem Tode als Gottheit des Dramas geopfert. MAETERLINCKS „Die Blinden“, „Der Eindringling“ und „Das Heim“ sind Hohelieder des Todes, gesungen von einem, der seine schaurig hehre Schönheit mit ehrfurchtsvoller Inbrunst bewundert.

Diejengen aber, die den Tod aus dem Drama bannen möchten, sie verwechseln das gewöhnlich Gemeine mit dem ewig Wahren. So erweist sich denn die naturalistische Theorie auch in diesem Fall als eng, schief und auf das Drama nicht passend.

Indem wir nun noch einmal auf die Idee im naturalistischen Drama zurückgreifen, möchten wir noch auf einen Umstand aufmerksam machen, der auch zur Klärung seiner Stellung beitragen kann. Wir meinen seine enge Verwandtschaft mit den französischen Thesen- und dem Tendenzstück im allgemeinen. Auf den ersten Blick scheint dies paradox zu sein. Geht doch die naturalistische Theorie von der strengsten Objektivität aus. Die Kunst hat nach ihr „die Tendenz Natur zu sein“ und nichts als Natur. Natur ist aber thesen- und tendenzlos.

Doch sprechen Tatsachen eine zu beredte Sprache. HAUPTMANNS erstes Drama nennt sich „sozial“ und ist ein „Paten-

kind“ von Tolstois „Macht der Finsternis“. Wir haben auch bei seiner Besprechung die ihm innewohnende Tendenz beleuchtet. Dient doch die ganze Einführung Loths, insofern er nicht „Bote der großen Welt“ ist, nur dazu, um dieser Tendenz Worte zu leihen.

Auch eine These ist da. Sie lautet etwa: „Was muß geschehen, wenn filzige, an Elend gewöhnte Bauern, plötzlich, ohne irgendwelches eigene Verdienst steinreich werden . . . ?“ Daß diese These albern ist, wurde schon erwiesen. Ihre Existenz im Stück läßt sich aber nicht wegleugnen. Kompliziert wird sie mit der These von der erblichen Belastung und mit der Tendenz gegen den Alkoholismus.

Wie „Vor Sonnenaufgang“ ist auch „Das Friedensfest“ ein Thesenstück. Seine These könnte ungefähr wie die Worte Roberts lauten: „Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in einen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter, unternehmender Geist. Ein Mann, der noch eben die weittragendsten Projekte schmiedete, tut sich mit einer Frau zusammen, die noch vor wenigen Jahren fest überzeugt war, man könne Amerika als Stern am Himmel sehen. Was kann daraus werden, wenn nicht ein stehender, fauler, gärender Sumpf? Liebe — keine Spur. Gegenseitiges Verständnis, Achtung — nicht Rühran — und die Kinder, die auf diesem Beet gewachsen, was können die werden? Das Leben dieser Familie, wie kann es sich gestalten? . . .“ Die These also des „Nichtverstandenwerdens“, die Hauptmann dann noch zweimal entwickelt, verbunden wieder mit derjenigen der erblichen Belastung und anderen.

Und mit einer kleinen Änderung sehen wir wiederum die erste These in den „Einsamen Menschen“. Sie lautet ungefähr: „Ein geistig hochstehender Mann, hochstrebend und radikal in seinen Gesinnungen, tut sich mit einem braven aber beschränkten Weib zusammen, lebt in einer Umgebung, die gar kein »Verständnis« für ihn hat. Und nun kommt eine

»verwandte Seele«. — Hat er das Recht, alles zu verlassen, um ihr zu folgen?“

Von den „Webern“ wird entweder behauptet, daß sie kein Tendenzstück seien oder, daß sie eines im besten Sinne des Wortes sind. Wahr ist, daß sie eine Tendenz haben. Ob im besten Sinne, ist hier gleichgültig. Auch die Wahl des Stoffes allein kann schon Tendenz enthalten.

Auch die Komödien „Kollege Crampton“ (Alkoholismus) „Der Biberpelz“ und „Der rote Hahn“ wären hier beizuzählen. Von anderen Autoren: Hermann Bahrs „Neue Menschen“, „Die große Sünde“, „Der Meister“; Otto Ernsts: „Die größte Sünde“; Max Halbes: „Freie Liebe“, „Jugend“ auch „Eisgang“; Otto Erich Hartlebens: „Angele“, „Die Erziehung zur Ehe“, „Die sittliche Forderung“; Philipp Langmanns: „Bartel Turaser“; Carlot Gottfried Reutlings: „Das Stärkere“; Franz Servaes: „Stickluft“; Caesar Flaischlens: „Toni Stürmer“, „Martin Lenhardt“; Johannes Schlafs: „Gertrud“, „Der Bann“; Ernst Hardts: „Tote Zeit“. Endlich des Halbnaturalisten Hermann Sudermann: „Die Ehre“, „Sodoms Ende“, „Heimat“, „Glück im Winkel“. Natürlich wollen wir damit nicht behaupten, daß alle genannten Stücke und noch viele andere derselben Art, konsequent naturalistisch seien. Sie stehen aber doch mehr oder weniger unter dem Einfluß der naturalistischen Schule, sind ihrer Anlage nach naturalistisch gedacht, streben also an naturalistisch zu sein und gehen auch meist unter naturalistischer Flagge. Sie haben auch ein jedes eine mehr oder minder ausgesprochene Tendenz oder These.

Angesichts der Tatsache nun, daß das naturalistische Drama in der überwiegenden Mehrheit seiner Produktion Thesen- oder Tendenzstücke enthält, ist zu fragen: wie erklärt sich dieser Widerspruch? Wir berufen uns auf das bei der Besprechung von Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“ Gesagte. Der literarische Sturm und Drang der neunziger Jahre richtete sich nicht nur gegen die alte Kunst,

sondern gegen alles Alte. Es war eine allgemeine Auflehnung gegen das Bestehende, deswegen war sie unbestimmt und schwankend in ihren Zielen, bestimmt nur in der Färbung ihrer Gesinnung und diese war radikal. Verbessern, heilen von Grund aus, wiederaufrichten wollte man überall und alles. Ebensogut wie gegen die Kunst der Epigonen wandte sich der Zorn der Gerechten gegen allen Unfug, als da war: Trunksucht, konventionelle Lüge in allen bürgerlichen Institutionen, in der Ehe und Familie, Religion und Moral, gegen die Unterdrückung der Frau und wiederum gegen die Sklaverei des Mannes; gegen die Sklaverei überhaupt des vierten Standes, des geistig über seiner Umgebung stehenden Individuums; gegen die Entartung in allen ihren Erscheinungen und Formen.

Sowie sich aber die Revolution nicht auf die Kunst allein beschränkte, mußte sie mit unerbittlicher Logik zur Tendenz- und Thesenkunst führen. Das ist auch die moderne Kunst meistenteils geblieben bis auf den heutigen Tag. Wie weit dies durchaus schlecht ist, ist hier in diesem Zusammenhange Nebensache. Hauptsache bleibt, daß durch die Tendenz oder die These der meisten seiner Werke der Naturalismus seiner eigenen Theorie ins Gesicht schlägt, sich gegen sich selbst kehrt und sich selbst verneint. Ferner ist es für uns von Bedeutung, festzustellen, daß mit der Tendenz und These das naturalistische Drama zu einer Nebenform des Dramas wird, seine Tragik zu einer Nebentragik oder Teiltragik. Denn nur das allgemeine Menschliche, das Ewige in dem ewigen Wechsel der Erscheinungen kann Gegenstand des wahren Dramas sein, ist tragisch. Wo der Druck besonderer Verhältnisse als Grund des tragischen Schicksals auftritt, da ist für die reine Tragik kein Platz. Aktuelles ist nie und nimmer tragisch und kann es nicht sein.

Doch ist das Problem der neuen Kunst tiefer zu fassen. Wer die Revolution nur als eine Auflehnung gegen überwundene oder überwunden scheinende Form, oder gegen unerträgliche Institutionen und Zustände auffassen möchte, der würde ihr

doch nicht ganz gerecht werden. Nicht um die Form, auch nicht um das Aktuelle allein konnte es den stürmenden Neuerern zu tun sein. Was sie dunkel, vielleicht aber desto intensiver und schmerzlicher fühlten, war doch noch etwas anderes.

Sie fühlten ungefähr folgendes: Alles das, was uns die alte Tragödie bringt, es mag sehr tragisch sein. Das Schicksal eines Ödipus, eines Lear, eines Hamlet. Sie waren aber doch Könige und Prinzen. Und all die anderen Tragödien, sie behandelten nur Ausnahmsschicksale und Ausnahmsmenschen. Allein da geschieht es nun, daß einem das Tragische auf der Straße begegnet auf Schritt und Tritt und hohläugig ansieht. Bei hellichtem Tag geht es leibhaftig um und macht einem erschauern bis ins Innerste der Seele.

Ein an allen Gliedern zitternder, ein schlotternder und zappelnder Gesell, elend und verkommen, mit trübem, abwesendem Blick in seinen Glasaugen. Ein Wrack von einem Menschen, unentrinnbar dem Säuferwahnsinn verfallen. Seine Tage sind gezählt. Er wird von einem schmächtigen, engbrüstigen, weinenden Mädchen geführt. Er stammelt etwas nach Art der Säufer mit lallender Zunge. Er möchte eifrig in das Mädchen hineinsprechen, wohl zu seiner Beruhigung. Das Mädchen jedoch hört kaum seine Worte, es geht schweigend neben dem Vater her und stille Tränen rinnen seine Wange herunter. Daheim wartet ihrer vielleicht eine schwindsüchtige Mutter, die die letzten Funken ihres Lebens anfacht, um für die Notdurft der Familie und den Branntwein des Mannes aufzukommen. Wer weiß, wie bald die Nadel ihren fiebernden Fingern entfallen wird und sie ihre erschöpften Glieder ausstreckt, um nicht wieder aufzustehen. Dann ist das junge sprossende Leben nur an einen Wrack gekettet. Und wenn auch diese Ruine zusammenstürzt und das Mädchen bis dahin und ferner den Fangarmen der Straße nicht verfällt, was wird aus ihm? Seit der ersten Kindheit wurde es vom Vater mürbe geschlagen, wenn er in seinem Säuferzorn gegen Weib und Kind tobte. Wie lange noch und es bekommt einen Mann,

der es samt Kind zu schlagen beginnt. — Und das ist sein Leben nun vom ersten Augenaufschlag des unschuldigen Kindes bis zum letzten, müden Augenschließen im Krankensaal eines Hospitals. Nichts als Flüche und Schläge und Kummer und Not und bösbittere Tränen.

Und dies ist kein Einzelschicksal. Ganze Schichten der Bevölkerung, wimmelndes Gewühl, Generationen auf Generationen trost- und lichtlos in der schrecklichsten Qual des Lebens dahintappender Existenzen.

Solches nun begegnet dem modernen Dichter auf Schritt und Tritt und sein Auge hängt gebannt an seinem Anblick. Und es schreit nach seiner Gestaltung in ihm, seit Dostojewski die Wege gewiesen. Und so ging der eine oder der andere und setzte sich hin, um zu schreiben. Die Tragik des Alltages, Maeterlinks „tragique quotidien" suchten sie in ihren Werken zu bannen.

So entstanden Novellen wie „Papa Hamlet", so „Die Familie Selicke". Was ist aber geschehen? Das Stück wirkt nicht! Wie? Ist das darin Dargestellte nicht tragisch? Ja, aber es ist nicht nur „Tragik des Alltages", sondern das, was ich schon oben „schleichende Tragik" nannte. Das Drama kann nur „akute" Tragik brauchen. Die „schleichende" gehört in den Roman und die Novelle und wirkt auch bei einem Dostojewski gewaltig.

Will man sie aber durchaus in das Drama bringen, so muß man sich seinen Gesetzen fügen und es verstehen, „schleichende" Tragik in „akute" zu verwandeln. Nicht die impressionistisch naturalistische Zustandsschilderung ist der Weg dazu. Dazu kann nur Darstellung der Bewegung, des gewaltsamen Anpralles, der plötzlichen Entladung führen. Man verglich mit Recht das Drama mit dem Epigramm. Beiden ist gemeinsam, daß sie lang gesammelte Kraft zum verdichteten Ausdruck bringen. Hier die Kraft des Gedankens, dort künstlerischen Schauens — wenn auch die Wucht sich in beiden Fällen nicht vergleichen läßt.

Wiewohl man sich nun nicht mit vollem Rechte auf das Bild des Alltages beruft, so kann jedoch darauf hingewiesen werden, daß auch der Alltag oft Beispiele solcher plötzlicher Entladungen darbietet, wenn auch nicht oft genug für die rein rezeptive und flüchtige Beobachtung. Es genügt, der Gerichtssaalchronik ein wenig mehr Aufmerksamkeit zu schenken, um zu merken, daß das Explosive noch keineswegs aus unserem polizeilich geregelten Alltag verschwunden ist, ja des Dauernden darin eigentlichster, letzter Ausdruck ist, sein Sinn und Sinnbild.

So ergibt sich wiederum von einem neuen Gesichtspunkte eine Bekräftigung unserer früheren Ausführungen von der Bedeutung des gewaltsamen Todes als Abschluß eines dramatischen Schicksals. Wenn die geladene Feuerwaffe an der Wand hängt, so birgt sie zwar eine furchtbare Kraft, aber selbst jahrelanges, tägliches Anschauen der Waffe wird dem Unkundigen ihren Gehalt und ihr Wesen, ihren Sinn nicht enthüllen. Wird sie aber einmal zur Verteidigung von Gut und Leben oder im plötzlichen Ausbruch eines wilden, ungebändigten Zornes gebraucht, so tritt mit einem Male, in einem Augenblicke in schrecklicher Weise zutage, was sie in all den Jahren gewesen ist. Jäh und plötzlich offenbart sich als ihr Wesen und Sinn: Vernichtung.

Solch furchtbar unheilschwangere Gewalten sind auch oft, die Menschen des Alltages. Der Unkundige sieht es ihnen aber nicht an. Will man ihre vernichtende Kraft in einem blitzartig durchleuchteten Augenblick sichtbar werden lassen, so muß man sie bis zum plötzlichen Entladen bringen. Dies ist Sache des Dramatikers.

Auch der Epiker schildert verderbliche Gewalten, jedoch nicht in einem plötzlichen Ausbruch. Homer sagt in seiner Invokation, er wolle den verderblichen Zorn des Peliden schildern. Für den Dramatiker war da nichts zu holen, wie viele Opfer er auch forderte.

Nun war aber Ajax da, bieder und edel und tapfer. Wie

sich nun diese unschuldig scheinende Kraft plötzlich zu einer verheerenden verwandelt und gegen sich kehrt, das konnte den Dramatiker zur Darstellung locken.

Solcher Ajaxe gibt es mehr im Alltagsleben, als man ahnt. Man muß nur die Kraft des Dramatikers haben, die schlummernde Bestie zu wecken. Wie meisterlich verstand es nun wieder SHAKESPEARE! Konnte König Dunkan es ahnen, als er Macbeth mit Ehren überschüttete, daß er sich damit seinen Mörder bestellte? Ahnte dieser es selbst? Die verderbliche Kraft schlummerte in ihm, ohne daß er von ihr etwas wußte. Oder konnte es Desdemona ahnen, als sie vor dem Rat Venedigs, angesichts des zürnenden Vaters, in Othello ihren Gemahl und Herrn begrüßte und frei erklärte, wie sie ihn liebe, daß es ihr Würgengel ist? Wer von allen Anwesenden würde es nicht für Wahnsinn erklären, wenn es jemand voraussagen wollte? Und doch war es derselbe Othello, der ihr später nicht einmal Zeit ließ, ihre Gedanken zu sammeln, als er sie mordete.

Wenn dagegen HAUPTMANNS Weber auch mehr vernichtet hätten, als ein paar unschuldige Fenster und Spiegel, man dürfte sich nicht wundern. Menschen, die in einer solch unnatürlichen Weise gepeinigt waren, sollten, könnte man denken, zu viel schrecklicheren Dingen fähig sein. Was ist dabei? Aber der süße Liebesworte lispelnde ritterlich zärtliche Othello?

Einmal nur ist es HAUPTMANN gelungen, eine ähnliche Wandlung zur Darstellung zu bringen und dieses eine Mal war es merkwürdiger Weise in einer Novelle. Der „geborene" Dramatiker schwächte dann die dramatische Wendung der Novelle im Drama noch beträchtlich ab. Aus dem „Bahnwärter Thiel", welcher Frau und Kind im Wahnsinn ermordet, wurde Fuhrmann Henschel, welcher nach furchtbaren Drohungen gegen andere sich selbst erhenkt.

„Schleichende" Tragik in „akute" dramatische zu verwandeln, ist den naturalistischen Dramatikern nicht gegeben.

VIII. Ergebnis.

Wir kommen nun zum Schluß unserer kritischen Ausführungen. Wir glauben nachgewiesen zu haben, daß das naturalistische Drama von der naturalistisch-impressionistischen Erzählung herstammt und in einer Kunsttheorie fußt, die, von den bildenden Künsten kommend, einseitig auf eine besondere Gattung der epischen Dichtung, eben jene naturalistisch-impressionistische Erzählung zugeschnitten, dann irrtümlich auf das Drama angewendet worden ist.

Diesem Tatbestande entsprechen die Eigentümlichkeiten, Schwächen und Mängel des Hauptmannschen Dramas. Breite Zustandsschilderung, episch in allerlei Episodisches zersplittert, ohne eigentliche Handlung, ohne Kampf und Bewegung, ohne rechten, jedenfalls zwingend notwendigen Schluß. Die Darstellung der Charaktere, bei der genauesten Zeichnung und Schilderung der äußeren Erscheinung, doch unzureichend, um die Handlungsweise der Personen — insofern eine vorhanden ist — zu motivieren, die Charaktere selbst meist kraft- und willenlos, schwankend und unselbständig, oft kläglich. Der Versuch, die naturalistisch-impressionistische Methode auf das historische Drama zu übertragen, muß als völlig gescheitert angesehen werden.

Daß dies alles nicht nur in der individuellen Art von Hauptmanns Talent, sondern in der Richtung seine Ursache hat, ergibt sich, wie wir hoffen, ebenfalls aus unserer Analyse.

Alle speziell naturalistischen Kunsttheorien sind eine Reaktion gegen die jeweilige Verflachung und gegen die Abkehr vom Wahren und Echten des Epigonentums.

Sie trachten den unterbrochenen Zusammenhang mit der Natur, der Allmutter und Allernährerin aller Kunst, wiederherzustellen. Sie verwechseln aber in ihrer Einseitigkeit das Heilmittel mit dem Zweck.

Wirklichkeit kann in der Kunst nur Mittel sein, um den inneren Kern, den eigentlichen Inhalt der Kunst, bildlich auszudrücken. Derselbe Inhalt kann aber unter Umständen durch minder treues Abbilden der äußeren Wirklichkeit erreicht werden. Wendet man aber das Mittel der treuen Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit auch an, so soll man sich immer dessen bewußt sein, daß dies nur Mittel der Darstellung ist und sich als solches den höheren Zwecken der Kunst unterordnen muß.

Wo die Kunst bei der treuen Wiedergabe des Wirklichen als solcher stehen bleibt, gibt es nur Rudimente, Ansätze der Kunst. Zwittergebilde, die man nur im uneigentlichen Sinne Kunst nennt. Eine Skizze, eine Studie und sei sie von einem BUONAROTTI oder DA VINCI bleibt Skizze oder Studie, wertvoll für uns nur, weil sie das Werk eines Großen ist, ebenso wie ein poetisches Fragment eines großen Dichters uns teuer ist und doch nur ein Torso.

Im Drama insbesondere enthüllt sich uns das Geheimnis des menschlichen Lebens durch Kampf und Bewegung, durch Anprall antagonistischer Kräfte. Nur dieser Kampf ist uns wichtig. Die Entwicklung dieses Kampfes ist das, was man dramatische Handlung nennt. Wir genießen weiter das Drama durch Schauen und Hören und dieses Mittel des Genusses, welches gespannte Aufmerksamkeit des Genießenden beansprucht, erfordert in Verbindung mit dem Inhalt des Dramas die größte Konzentration und strengen architektonischen Bau, in dem alles Überflüssige auch schädlich ist. Dieses innere Gesetz der Konzentration waltet unerbittlich

und bedingt die Wirkung, deren Mangel doch jede Kunst aufhebt.

Der Naturalismus muß sich deswegen im Drama, in viel höherem Grade auf seine Funktion, Mittel der Darstellung zu sein, beschränken.

Alle die Errungenschaften des Naturalismus und Impressionismus, Intimität, Kompliziertheit und Fülle der Probleme, das Verteilen des Lichtes auf das Nebeneinander, das Milieu — sind schöne Dinge. Die neuen Gesichtspunkte, die neue Art des Schauens, mögen ihren Wert und ihren besonderen Reiz haben. Es mag vieles in unserer Zeit nach dieser Richtung hin drängen, die Demokratisierung der Kunst einerseits, die Verfeinerung unseres Wahrnehmungsvermögens andererseits. Bei dem allem darf man aber eine Grundwahrheit nicht vergessen: kein Vorteil, ohne Nachteil, kein Gewinn ohne Opfer. Es ist nun die Frage, ob die Opfer hier nicht zu groß sind im Hinblick auf den Gewinn. Dies ist aber in unserem Fall so sehr wahr, daß die Bedeutung und Wirkung des Dramas dabei verloren geht, die Vorteile dagegen überhaupt nicht zur Geltung gelangen. Die einzigartige Wirkung, ihre Tiefe und Nachhaltigkeit, das Grandiose und Monumentale des Dramas sind bedingt durch die größte Einfachheit und Klarheit der Verhältnisse. Das Drama ist von allen Kunstformen die im höchsten Grade fokal angelegte. Alles muß sich hier um einen Brennpunkt ordnen, und dieser fokalen Anordnung entspricht auch die Lichtverteilung. Darin sind die Grenzen der Dezentralisation gegeben.

Ähnlich steht es mit der Intimität und Kompliziertheit. Es sind Errungenschaften der poetischen Darstellung vor allem. Auf fremdem Boden, auf dem Boden des Dramas, der für das Großzügige und Großgestaltete geschaffen ist, fristen die zarten Pflanzen ein kümmerliches Dasein, wenn sie nicht gänzlich vernichtet werden.

Andererseits ist die Intimität ein Feind der Größe und Monumentalität. Nie wird man es erreichen, daß man den

Anblick gigantischer Berge, stolzer, gewaltiger Dome genießen werde gleichzeitig mit dem intimen Bilde der Hütten, des Buschwerks, der Täler und Niederungen, mit dem bunten Gewimmel der Häuser und Menschen zu den Füßen des Domes. Der ragenden Größe aber gehört das Drama.

So kommen wir denn zum Schluß, daß das naturalistische, auf breite Zustandsschilderung, äußerste Treue in der Wiedergabe der Oberfläche der Erscheinungen ausgehende beschauliche Prinzip im Drama — wenn es sich nicht einem höheren, dem dramatischen Prinzip der Bewegung, Wandlung und Konzentration, vollständig unterordnet, wenn es mehr sein will als eine Mitteilungsform unter anderen — nur schädlich, hemmend und auflösend, ja vernichtend wirkt.

Das Drama selbst ist und kann weder naturalistisch, noch idealistisch, symbolisch oder sonst wie sein. Es soll und muß vor allem dramatisch und tragisch sein. Das übrige ist Frage der Mittel, der Ausdrucks- und Mitteilungsweise. Deswegen kann bis zu den von uns oben bestimmten Grenzen sehr wohl eine naturalistische, oder sagen wir lieber naturalistisch-impressionistische Sprech- und Ausdrucksweise angewendet werden, ebenso wie eine ins Poetische übertragene. Beide müssen sich aber den Zwecken des Dramas anpassen und unterordnen. Geschieht es nicht, so entstehen mehr oder minder gelungene Zwittergebilde, dramatisierte Erzählungen, Bilder einerseits, dramatisierte Lyrik andererseits.

Das moderne, gesellschaftliche oder soziale Drama gehört zur ersten Zwittergattung. Es verdankt sein Entstehen dem Drange der unmittelbaren, wirksamen, eindringlichen Mitteilung von der Bühne herab, verbunden mit dem Drange, alles Aktuelle, alles, was die moderne Seele mehr oder minder tief bewegt, in das Bereich der poetischen Behandlung hereinzuziehen. Damit verbindet sich die Neigung zum Intimen und Exakten, eine Abneigung gegen das Großzügige: in der Malerei der Naturalismus, der Pointillismus, die Punktiermanier statt der Strichmanier, in der Musik zerfließende Akkorde an Stelle

der Melodie und des straffen, energisch bewegten Rhythmus, in allen Gebieten der Wissenschaft, der Technik der Hang, sich zu spezialisieren, die Vorliebe für Exaktheit im Kleinen.

Wir müssen aber daran festhalten, daß dieses Drama eine Zwittergattung ist, deren Daseinsberechtigung im übrigen nicht geleugnet werden soll. Es ist die Darstellung der kleinen Tageskonflikte und Konfliktchen, eine Nähedarstellung ohne Hintergründe, es ist zum großen Teil Eintagsliteratur.

IX. Kunsttheoretische Begründung.

In der Ästhetik und Kunstwissenschaft ist jetzt wieder alles im Fluß. Kein System, keine Theorie, ja kein einziger Satz findet widerspruchslose Anerkennung und es gibt Fanatiker der beschreibenden Ästhetik, die sogar das Recht der Formulierung eines solchen heftig bestreiten. Diese könnte man fragen, woher denn ihnen die Erleuchtung kommt darüber, was Gegenstand ihrer „Beschreibung" sein soll, wenn sie keine Bewertung zugeben. Sagt man von einem Tun, es sei Kunst, so bewertet man es. Solange man es aber nicht sagt, liegt kein Anlaß vor, es zu beschreiben.

Man beruft sich gern auf die Naturwissenschaften und sagt, in der Physik, Chemie oder Anatomie werde es keinem einfallen, Normen aufstellen zu wollen, wie sich die Körper zueinander verhalten, oder wie Tiere gebaut sein sollen, es genüge, wenn gefunden wird, wie sie sich tatsächlich verhalten. Dies ist richtig. Nur ist das Beispiel unrichtig gewählt.

Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, und zwar ist sie als solche nach dem Ausdruck Heinrich von Steins „Bewältigung des Stofflichen".[1] Kunst in diesem Sinne ist auch jede Technik. Will man daher Analogien aufsuchen, so darf man keine theoretische Wissenschaft zum Vergleiche heranziehen, sondern eine von den praktischen, für die man die bessere Benennung „Techne" gefunden hat. Statt der Physik

---

[1] K. Heinrich von Stein, Vorlesungen über Ästhetik, Cotta, Stuttgart 1897, S. 34f.

oder Chemie, sollte also Brückenbau, Maschinenbau oder „Farbenindustrie", statt der Anatomie, Medizin zum Vergleiche herangezogen werden. In diesen aber schließt eine jede wissenschaftliche Einsicht schon eine Norm ein. Doch darüber ist schon so viel gesprochen worden, daß es sich nicht lohnt, noch weitere Worte zu verlieren. Überdies kann es nicht in unserer Absicht liegen, den Gegenstand, wenn auch noch so flüchtig, allseitig zu beleuchten, so müssen wir auch diese Streitfrage fallen lassen, indem wir den Satz akzeptieren, „daß zwischen den beschreibenden und normativen Wissenschaften theoretisch nicht sicher zu scheiden ist".[1]

Was nun die folgende Darstellung anbelangt, so verfolgt sie lediglich den Zweck, für die früheren Untersuchungen und Behauptungen eine allgemeine theoretische Grundlage zu bieten, daraus entnehmen wir eben das Recht, uns nur darauf einzulassen, was uns im Hinblick auf diesen Zweck wichtig erscheint. Wiewohl nun im allgemeinen die Wiederholung bekannter Dinge nicht vermieden werden konnte, so wurden doch — so hoffen wir — im einzelnen auch neue Gesichtspunkte aufgesucht. Und darin liegt die Rechtfertigung unserer Darstellung.

Indem wir nun zur Sache selbst übergehen, sei bemerkt, daß wir im Nachstehenden unter Kunst, Kunst im eigentlichen Sinne verstehen, und zwar höhere Kunst, im Gegensatz zu den niederen Künsten, und reine Kunst, im Unterschied von den angewandten. Kunst in diesem Sinne bezweckt die Hervorbringung des Scheines. „Schein" wird hier als Gegensatz zur Wirklichkeit verstanden. Dies soll erklärt werden.

Ein Kind hat Verdruß, bekommt Schelte, es wird ihm etwas versagt oder untersagt — es weint bitterlich. Oder es sucht jemanden und findet ihn nicht und weint deswegen. Oder es sieht Wagen, Pferde, Soldaten und freut sich daran. Das

---

[1] Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 96.

ist des Kindes Wirklichkeit. Nun geht es ein anderes Mal und ruft ihren Schein hervor. Es schilt, wird gescholten, bekommt Schläge und weint — aber alles als Spiel zum Spiele, zum „Schein“. Ein anderes Mal kritzelt es auf Papier oder Tafel etwas und hat den „Schein“ eines Pferdes. Was ist nun daran? Zur selben Zeit könnte das Kind ganz ernsthaft gescholten, geschlagen werden und bitterlich weinen, es kann zum Fenster hingehen und wirkliche Pferde sehen. Nein, dies mag es nicht. Wirklichkeit mag es nicht, sondern nur ihren Widerschein, ihren „Schein“.

Ein anderes Beispiel. Jemand eilt ins Museum, in eine Kunstausstellung. Dort wird er gemalte Häuser, Bäume, Menschen und Pferde sehen. Auf dem Wege aber können ihm an die zwanzig Paar Pferde, unzählige Menschen, alt und jung, schön und häßlich begegnen. Er achtet ihrer nicht. Er geht achtlos an Baum und Haus, an Mensch und Tier vorüber, um bei womöglich schlechter Beleuchtung sich an ihrem „Schein“ zu ergötzen.

Noch ein Beispiel. Ein Volksauflauf. Ein Mann kommt raschen Schrittes herzu. Was ist denn vorgefallen? Man klärt ihn auf. Ein tragisches Ereignis. Mord und Selbstmord. Man erzählt viel von der blendenden Schönheit der jungen Dame und den mysteriösen Nebenumständen. Der Mann hört gespannt und doch nur zerstreut zu. Er hat leider keine Zeit. Im Theater wird „Kabale und Liebe“ gegeben. Schon des berühmten Darstellers halber möchte er um keinen Preis zu spät kommen. Dann hat er doch keinen Sinn für das traurige Ereignis hier. Seine Gedanken fliegen dem zu erwartenden Genuß entgegen. Er ist auch zu nervös, zu empfindlich, um solcher Erschütterung standhalten zu können. Er entfernt sich deshalb mit einem dumpfen Gefühl des Unbehagens, halb ärgerlich über den sonderbaren Zufall, der ihm gerade diese Straße nehmen ließ, noch mehr geärgert über die zudringlichen eigenen Gedanken, die sich wie lästige Fliegen nicht verscheuchen lassen. Was geht ihn im Grunde alles dies an?

Geschieht solches nicht täglich? Allzugroße Weichherzigkeit ist vom Übel. Wo käme der Mensch hin, wenn er sich alles zu Herzen nehmen wollte? So trachtet er sich zu beruhigen und beschleunigt die Schritte. — Wie? Hier hat er die leibhafte Tragödie vor sich mit echten Tränen und echtem Blut! Er flieht förmlich vor ihr, um sich an gemimter, mit Wasser statt Gift zu ergötzen? Ist dies nicht verwunderlich?

Und nun sehen wir einmal zu. Warum ziehen in diesen verschiedenen Fällen so Kind als Mann den Schein der Wirklichkeit vor? Eine Kunsttheorie, die sich mit dieser Frage nicht abfindet, erklärt nichts, ist armselig. Eine Theorie, die von Nachahmung als letztem Zweck der Kunst spricht und nicht erklärt, wozu das Nachbild, wenn ein Vorbild da ist, ist höchstens Kunstregel, nicht Kunsttheorie. So wie die vielen anderen Regeln über die Handhabung des Pinsels oder des Meißels, ist sie einfach ein Wink der Meisters für den Schüler: „beobachte scharf die Natur und bilde sie treu ab.“ Daraus ist sie auch sicherlich abzuleiten, trotz der Poetik des Aristoteles, welcher einerseits sicher unter dem Einfluß der bildenden Künste stand, andererseits schon durch seine „Katharsis“ allein weit über die „Mimesis“ hinausging.

Der Einwurf, daß wir das Nachbild leichter haben können, als das Vorbild, ist leicht abzuweisen. Zwar manchmal stellt man sich auch in einem Kunstwerk eine Art Surrogat, Ersatz für die Natur vor. So oft bei einem Porträt. Wie aber aus den angeführten Beispielen zu ersehen ist, wird bei gleicher Möglichkeit beider Genüsse derjenige des „Scheins“ vorgezogen. Daraus geht auch hervor, daß dieser ein wesensanderer ist, folglich kann er nicht zum Ersatz des ersten dienen. Ersatz bedeutet außerdem immer etwas Minderwertiges. Ist Kunst aber minderwertig? Übersteigt der Wert eines Bildes nicht oft hunderttausendfach den Wert des abgebildeten Gegenstandes? Endlich, kann ein gemaltes Stilleben ein gutes Frühstück ersetzen?

Ernsthafter ist ein zweiter Einwurf. Man behauptet mit

Recht, weil auf Grund strenger Beobachtung, daß der Nachahmungstrieb einem jeden lebenden Wesen angeboren ist. Dieser Trieb will befriedigt werden, wie alle Triebe. Und so entsteht Nachahmung, als welche sich die Kunst darstellt. Dies ist wahr. Die Kunst ist unzweifelhaft aus dem Nachahmungstriebe geboren. Aber ebenso unzweifelhaft kann dieser Trieb allein die Freude an der Kunst nicht erklären. Er könnte zur Not die Freude am Kunstschaffen bedingen, nicht mehr die Freude am Geschaffenen. Auch das Korrelat der ersten Freude nämlich, die Freude am Wiedererkennen, so sicher sie in manchen Kunstgenuß eingeht, genügte nicht zur Erklärung der Freude an der Kunst. Was erkennt man denn eigentlich wieder bei der neunten Sinfonie, oder beim Kölner Dom oder bei einem Böcklin? Sind das Abbilder einer uns vertrauten Natur?

So muß denn ein anderer Trieb herangezogen werden, der mit jenem in engster Beziehung und Verwandtschaft steht. Wir nennen ihn. Es ist der Trieb, unsere Kräfte zu gebrauchen oder der Trieb der Lebensbetätigung.

Jedes Tun, sohin auch jedes Fühlen, Wollen, aber auch jedes Erleiden, endlich jedes Wahrnehmen, welches auch ein Tun ist — alles dies Tun also ist eine Lebensbetätigung oder ein Erlebnis. Der Möglichkeit einer Lebensbetätigung oder des Erlebens entspricht der Trieb sich zu betätigen. Dieser Trieb ist es, der einem jeden Erlebnis, auch dem schmerzvollen ein Element der Lust beimischt. Dies merken wir am deutlichsten im Traume. Das Träumen ist an sich lustvoll. Auch der schrecklichste Traum enthält, besonders für stärker ästhetisch veranlagte Naturen, ein Moment intensivster Lust und Freude in sich. Es ist die Freude am Traum. Diese Freude ist nichts als Lust am Erlebnis. Sie ist es auch, welche die ästhetische Freude ausmacht.

Die Freude am Schauen, am Wahrnehmen ist es ebenfalls, die uns beim Anblick der Natur erfreut. Dies gehört nicht unmittelbar zu unserem Gegenstand, doch können wir

auch dabei etwas lernen. Man hat oft darauf aufmerksam gemacht, daß die Schönheit der Natur nicht auf jeden im gleichen Maße wirke, daß sie auf einen und denselben Menschen nicht immer den gleichen Eindruck mache. Der Bauer, welcher das Feld bestellt, der müde Wanderer im Gebirge, der Soldat während eines anstrengenden Marsches, der Jäger oder der Wilderer bei der Jagd, sie haben weniger Sinn für die Schönheit der Natur, die sie umgibt, als der Tourist. Ja man behauptet sogar, daß er zuweilen ganz fehle. Freilich wird der Bauer, welcher in seiner harten Arbeit aufgehen muß, kaum ein Auge für die Schönheit des Bildes haben, das sich vor ihm entfaltet, sicher spielt auch die Abstumpfung dabei mit. Daß er kein Gefühl für die Schönheit der Natur hätte, darf aber nicht behauptet werden. Eher hat er keine Zeit dafür, keine Muße, keinen freien Kopf. Mehr jedoch werden wir vom Jäger lernen. Dieser hat oder kann Sinn für die Naturschönheit haben, er hat ihn meist so weit, daß ihr Genuß den wesentlichsten Bestandteil der Freude an der Jagd ausmacht. Er kann sich ihm aber nicht immer voll hingeben, denn er jagt doch. Und nun können wir fragen: Wann erfreut sich der Jäger voll der Naturschönheit? Wenn die Jagd seine Aufmerksamkeit nicht ganz in Anspruch nimmt, also z. B. während er auf den Anstand wartet.

Wir können es anders ausdrücken: Wenn der Jäger frei ist, dann erfreut er sich der Natur. Und ebenso der Soldat, wenn er ruht, oder wenn er die Beschwerden des Marsches momentan vergißt. Und der Bauer erfreut sich vielleicht deshalb am wenigsten von ihnen der Natur, weil er am wenigsten frei ist von der Qual und Mühe des Tagewerkes. Allgemeiner gefaßt, der Mensch muß sich frei fühlen, frei von Beschwerde, von Kummer oder Sorge, frei von jedem anderweitigen Interesse endlich, dann wird er sich erst an der Schönheit der Natur erfreuen. Dies trifft beim Touristen meist zu. Insofern nicht, entsteht ein gemischtes Gefühl, oder es kommt zu keinem Genuß. So haben wir ein bedeutungsvolles Moment ge-

funden. Die Grundbedingung der Freude am Schauen ist Freiheit.

Und nun wenden wir uns wieder dem Traum, dem Spiel und der Kunst zu. Wenn ich weinen kann, ohne Schläge zu bekommen, wenn ich durch Tod, durch Unglück und Elend erschüttert werde, ohne daß dabei irgendjemandem ein reales Leid geschieht, wenn ich bei aller meiner Hingerissenheit mir vollkommen dessen bewußt bin, daß ich durch kein reales Unglück betroffen, geängstigt oder zermalmt werde, wenn ich mich jenseits aller harten Wirklichkeit seiend fühle und doch von ihrem Strudel taumelnden und berauschten Sinnes ergriffen und getragen, dann — beim Spiel, im Traume und im Kunstgenuß bin ich mächtig und frei wie ein Gott — der erdenschweren, der lastenden und drückenden Wirklichkeit enthoben und doch in sie getaucht bis in ihre tiefsten Tiefen.

Jetzt sind wir beim Hauptpunkt angelangt. Kunstgenuß ist ein Erleben in vollkommener Freiheit vom Zwange des Erlebnisses. Denn dieses Erleben wird herbeigeführt nicht durch eine Wirklichkeit, sondern durch den „Schein" einer Wirklichkeit. Dieses Moment, dieses Gefühl der Freiheit ist es, welches jeden Kunstgenuß, jeden ästhetischen Genuß der Natur, wie nicht minder Freude am Spiel bedingt und in ihrem Wesen bestimmt. Es ist bei allen diesen Genüssen durch den Genuß hindurch immer wach und lebendig und verändert ihn von Grund aus. Ob wir ein Bild anschauen, ob wir ein Märchen lesen, oder einer Tragödie beiwohnen, ob wir einer Sonate Beethovens lauschen, oder vor einem Dom bewundernd stehen, ob wir endlich in Naturgenuß schwelgen, immer ist es dieses Gefühl der Freiheit, des Freiseins von aller Gebundenheit, durch die Wirklichkeit, ist es das Gefühl des Entzücktseins, welches vorherrscht und das Gefühl des Erlebens durchdringt.[1]

---

[1] Verwandt damit ist das, was Konrad Lange das illusionstörende Moment nennt, welches, wie er richtig nachweist, in jedem Kunstwerk vielfach enthalten sein muß. Vgl. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, G. Grote, Berlin 1901, Bd. I, S. 209ff. u. 231.

Doch dieses Moment der subjektiven Freiheit ist noch nicht alles. Es involviert ein weiteres das Moment der objektiven Freiheit, der Freiheit des Gegenstandes, des Genusses. Sind wir einmal durch keinen Zwang der Wirklichkeit gebunden, so erfreut sich auch der Gegenstand, der uns den Genuß bereitet, dieser Freiheit. Auf Leinwand, in Stein können wir gewöhnliche Rassenpferde oder Ackergäule ebensogut wie den geflügelten Pegasus, wie das gehörnte oder doppelköpfige Roß, oder wie den Zentauren darstellen und anschauen. Was hindert uns? Aus Elementen der Wirklichkeit, die wir tausend und abertausendmal durcheinandergeworfen, bauen wir eine andere Welt auf: die Welt der Kunst, die Zauber- und Fabelwelt des „Scheins“. Welch unermeßliche Bereicherung des Reiches des Erlebnisses und des Schauens! Es entsteht vor uns der gefesselte Prometheus, ein Ödipus, ein Lear! Wo sind die in der Wirklichkeit zu finden?

Ich fasse zusammen. Der Kunstgenuß ist wie jeder ästhetische Genuß, eine Freude am Erlebnis. Diese Freude ist bedingt durch das Gefühl der Freiheit vom Zwang der Wirklichkeit. Wir schaffen also Kunstwerke, nicht lediglich, um die Natur oder die Wirklichkeit nachzuahmen, sondern erstens, um den Schaffensdrang zu befriedigen, zweitens, um eine Welt des „Scheins“ hervorzubringen, welcher das Gebiet des Erlebnisses unendlich erweitert und das Erlebnis zu einem an sich lustvollen verwandelt durch das ihm innewohnende Gefühl der Freiheit und des Spieles. Endlich sind nicht nur wir entrückt der Wirklichkeit und auch frei von jeder Gebundenheit an die von uns geschaffene Welt des „Scheins“, sondern auch diese selbst ist wiederum vollkommen frei von der Wirklichkeitstreue und darin liegt, wie wir noch sehen werden, ihre unbezwingbare und unerschöpfliche Kraft.

Nun gehen wir einen Schritt weiter. Der „Schein“ kann erstens der Schein eines Dinges oder Geschehnisses außerhalb uns sein. Das Kind stellt sich vor, es sehe Soldaten, Pferde,

Burgen; der primitive Mensch meißelt in Stein eine Figur, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Menschen hat, der gewandtere Künstler eines Kulturvolkes bringt Bilder hervor, die in höherem Grade den Schein der Naturwahrheit hervorrufen. Oder es schart sich eine wegemüde Karawane um eine Quelle, um Rast zu halten und einer von den Reisegenossen erzählt wunderbare Märchen von verwunschenen Prinzen und engelschönen Prinzessinnen, von kristallenen Palästen und Zaubergärten, von Gold und Edelgestein in unterirdischen Höhlen. Die Schar um ihn her aber hängt gebannt an seinem Munde bis tief in die sternenhelle Nacht.... In allen diesen Fällen ist der Genuß ein „beschaulicher". Der Genießende schaut Bilder, sei es der Wahrnehmung, sei es der Phantasie an. Sie sind etwas außerhalb seines Ich Gegebenes. Es herrscht das objektive Prinzip vor.

Zweitens können wir es mit dem Schein eines Vorganges in uns zu tun haben, oder eines Vorganges, an dem wir innerlich teilnehmen. Das Kind weint, lacht, jauchzt, versteckt sich, reitet auf einem Stecken, spielt Vater oder Mutter, Lehrer oder Schüler. Der primitive Mensch führt Kriegstänze, Scheinkämpfe auf, spielt auf seinen einfachen Musikinstrumenten, läßt seinen Gesang, sein Kriegs- und Freudengeschrei erschallen. Der Kulturmensch jauchzt, jodelt, singt, treibt Musik oder mimt. In allen diesen Fällen ist der Genuß ein „extatischer". Der Mensch schaut nicht etwas außerhalb seiner mit kontemplativen Sinn an, sondern er wird von einem Taumel ergriffen, es schreit aus ihm heraus, sei es Freude oder Schmerz, er ist hingenommen, hingerissen, sein Inneres hat sich für die Dauer des Genusses in ein anderes verwandelt. Der Zustand des Genießenden ist ein extatischer. Dieser Zustand kommt in der Kunstübung unmittelbar zum Ausdruck, zur „Verlautbarung". Der Genießende schaut nicht ein Bild außerhalb seines Ich an, sondern sein Ich selbst wird durch den Schein verwandelt. Es herrscht das subjektive Prinzip vor.

Dieser Gegensatz ist tief und grundgehend. Derselbe Unterschied, der zwischen den jeweiligen Seelenzuständen besteht, wenn ich einmal einen zornigen Mann beobachte, das andere Mal selbst in Zorn gerate, wenn ich einmal einer Überschwemmung zuschaue, das andere Mal selbst in einem schwachen Kahn mit den aufgeregten Wogen kämpfe, besteht auch zwischen den jeweiligen Zuständen, wenn ich einmal ein Bild eines zornigen Mannes betrachte, das andere Mal selbst einen Zornigen spiele, wenn ich das eine Mal von Angst und Kampf erzählen höre, das andere Mal selbst den in Angst ums Leben Kämpfenden spiele. Worin besteht nun dieser Unterschied? Das eine Mal ist, wie erwähnt, das Schauen das Bestimmende unseres Seelenzustandes, das andere Mal das Fühlen und Wollen: Zorn, Angst und Verzweiflung, Trotz und Kampf.

Die Frage nach dem Seelenzustande des Schauspielers während seines Spieles gehört nur scheinbar hierher. Der Schauspieler mag ganz hingenommen sein von seinem Spiel, er mag an das Publikum denken und Lampenfieber haben, er mag kühl die Wirkung seiner Sprache und Gebärden berechnen, für unsere Frage ist dies alles nicht entscheidend. Auf einer gewissen Stufe der Kunstentwicklung wird der Seelenzustand eines produzierenden Künstlers zu differenziert, zu vielfach zusammengesetzt, um in Rücksicht auf unser Problem ein richtiges Bild und Beispiel zu geben. Vor allem, was den Schauspieler anbelangt, so produziert er während der Vorstellung meistens nicht mehr, sondern er reproduziert das während der Vorbereitung Geschaffene. Sicher ist, daß ursprünglich Kunstschöpfung oder Kunstübung sich hier mit dem Kunstgenuß vollständig deckten. So wie noch jetzt beim Kinderspiel, war der ursprüngliche Schauspieler sein eigener Zuschauer, worauf die Anfänge des griechischen Dramas deutlich hinweisen. Freilich mußte bald eine Scheidung vor sich gehen. Nicht jedermann war in gleichem Maße veranlagt, an der Kunstübung — und sei sie noch so primitiv — teil-

zunehmen. Bei Tanz, Gesang, Kampf und Festspiel konnten schon der physischen Bedingungen halber nicht alle in gleicher Weise mittun. So differenzierte sich die Masse der Spielenden allmählich in eine Gruppe der Agierenden und eine Gruppe der Zuschauer. Bei den griechischen Spielen können wir den Differenzierungsprozeß weiter verfolgen. Aus dem Chore trat der Chorführer heraus und dann erfolgte eine weitere Scheidung in Schauspieler und Chor, welch letzterer nicht ganz mit Unrecht der „ideale Zuhörer" genannt wurde. So wie sich aus der ursprünglichen Masse der gleichzeitig Spielenden und Schauenden ein Teil der eigentlichen Spieler ausschied, ebenso aus der Gruppe der letzteren, aus dem Chore der Schauspieler. Es ist ein Unterschied zwischen dem Betroffensein des Prometheus und derjenigen der Ozeaniden, oder, um ein Beispiel eines verdeckten Chores zu wählen, zwischen dem Betroffensein des Königs Lear und dem Kents oder des Narren. Wie fortgerissen auch Kent von dem Strudel der Vorgänge wird, er bleibt doch der eigentlichen Handlung gegenüber, die sich um Lear dreht, nur Zuschauer. Noch mehr der Narr „Lears" oder im „Prometheus" die Ozeaniden. Natürlich ist es nicht der befrackte, krittelnde Zuschauer der Loge — und dies verführte NIETZSCHE zu seinem Ausfall gegen A. W. SCHLEGEL. — Wohl aber der mitschwärmende Zuschauer, der mithingerissene und, wie bei den Spielen der Kinder, der teilweise Mitspielende.

Und ich meine weiter: selbst nachdem eine vollkommenere Scheidung vor sich ging, und jener mitschwärmende Zuschauer völlig in die Sphäre des „Scheins" der Dargestellten gehoben wurde, den eigentlichen Zuschauer weit hinter sich lassend — auch dann noch blieb diesem letzten, dem jetzigen von der Loge aus dem Spiele skeptischen und kühlen Sinnes folgenden Zuschauer noch etwas von jenem schwärmenden Geist, von jener Mithingenommenheit, Mithingerissenheit zurück, die den Seelenzustand des ehemaligen mitspielenden Zuschauers kennzeichnete. Und das ist es, worauf wir hinzielten.

Denn, ist das hier Ausgeführte richtig, so ergibt sich daraus, daß man die Künste einteilen kann in solche, bei denen der beschauliche, kontemplative oder objektive und solche, bei denen der extatische oder subjektive Charakter des Genusses vorherrscht, um sie kurz zu benennen, in kontemplative und extatische Künste. Zu jenen wären die plastischen Künste, die Architektur, die Ornamentik und die beschreibende Poesie zu zählen, zu diesen der Tanz, die Musik, die Lyrik, die dramatische und die Schauspielkunst. Es ist klar, daß uns bei Aufsuchung dieses Einteilungsprinzips nicht um eine geistreiche Konstruktion zu tun ist, sondern darum, den Unterschied im Charakter des Genusses bei jeder dieser Gruppe klar hervorzuheben. Bemerkt muß dabei werden, daß wir nur von einem Vorherrschen des einen oder des anderen Charakters in einer Kunst sprachen. Denn wir sind uns dessen bewußt, daß man von einer Alleinherrschaft hier oder dort doch nicht gut sprechen kann. Es kann beschreibende Poesie, Extatisches enthalten — freilich ist dieses dann zugleich auch Lyrisches. Ebenso kann Malerei oder Plastik Extatisches enthalten — freilich spricht man in diesem Fall mit Recht von poetischer Malerei. Genauer ausgedrückt, sollte man von lyrischer Malerei sprechen. Umgekehrt kann Lyrik auch Kontemplatives enthalten — dann ist es aber zugleich „Episches“. Dasselbe gilt vom Drama. Es kann einzelne kontemplative Momente enthalten, sie dürfen aber nicht vorherrschen.

Dahingegen gibt es keine größere Unnatur und Gewaltsamkeit als beschreibende oder schildernde Musik, welche unter allerlei Flagge und Namen von großen und kleinen Geistern propagiert wird. Dieselbe Widernatur, wenn auch anscheinend nicht so kraß, ist es aber, wenn das Drama — vom kontemplativen Geist beherrscht — beschreiben oder schildern will. Und diese vom Naturalismus in vielfacher Verdeckung begangene Sünde ist es eben, die wir im Laufe unserer Darstellung mit dem größten Nachdruck bekämpfen mußten.

Das Drama soll und darf nicht schildern, sein Grundcharakter muß unbeschadet einzelner beschaulicher Momente ein extatischer bleiben, dieser aber widerstrebt jeglicher Schilderung, weil sie beschaulich ist.

Zwar unterscheidet sich das Drama von der Lyrik ebenso wie von der Musik dadurch, daß es nicht reine Verlautbarung oder Ausdruck unseres Innern, unseres Gefühls ist. Sondern es stellt das Drama den Schein eines äußeren Vorgangs her, dennoch bleibt sein Genuß ein extatischer oder subjektiver, weil dieser Vorgang ein Geschehen mit uns, unser Handeln, unser Erleiden ist. Wir sind es, mit denen etwas vorgeht. Und wenn sich auch in der Folge der Entwicklung die Person, mit der etwas vorgeht, vervielfacht, wenn Spiel und Gegenspiel, Macht und Gegenmacht, endlich die Agierenden und die Zuschauenden voneinander schieden und sich scharf sonderten; wenn auch der Schöpfungsakt sich vielfach differenzierte in das Verfassen und das wieder differenzierte Darstellen, so bleibt dem Drama dennoch von alledem unberührt sein ursprünglicher Grundcharakter und dieser ist ein extatischer.

Ein anderes Einteilungsprinzip, dessen Durchführung in diesem Zusammenhang minder wichtig ist, das aber doch interessante Streiflichter auf unsere Fragen werfen kann — ergibt sich, wenn man in Berücksichtigung zieht, ob eine Kunst unmittelbar durch Wahrnehmung und durch Wahrgenommenes, oder aber durch Vorstellung wirkt. Nach diesem Einteilungsprinzip steht die Poesie, und zwar insbesondere die beschreibende allein allen anderen Künsten gegenüber. Diese wirken durch unmittelbar Wahrgenommenes Bild, Bauwerk, Ton, Bewegung — jene mittelbar durch das Wort, welches uns Vorstellungen suggeriert. Es ist nicht unsere Absicht, die heikle Frage aufzurollen, wie denn das Wort eigentlich wirke, ob die Phantasiebilder deutlich oder minder deutlich, schattenhaft vor unserer Seele auftauchen und der Gefühlswert, die Erregung schon unmittelbar aus dem Wort fließe. Wie inter-

essant alle diese Probleme sind — die Grundtatsache berühren sie nicht, die darin besteht, daß die Poesie nicht durch unmittelbar Wahrgenommenes, sondern durch reproduktive Faktoren, durch Suggestion wirkt oder, anders ausgedrückt, daß das von uns wahrgenommene Wortbild, Klangbild nicht unmittelbar äußerlich den „Schein“ hervorruft, welcher erstrebt wird, sondern mittelbar in unserem Innern. Der Unterschied tritt an dem ersten besten Beispiel klar hervor. Wenn man die Wirkung des Wortes „Baum“ mit derjenigen eines gemalten Baumes vergleicht, so ergibt sich unter anderem folgendes: Ein gut gemalter Baum wird mehr oder weniger von einem jeden als ein solcher angesehen, es entsteht unmittelbar aus und an den Wahrgenommenen der Schein eines Baumes und zwar ein „Schein“ eines ganz konkreten Baumes mit individuellen Zügen, mit durchaus besonderer Erscheinung. Dahingegen ruft das Wort „Baum“ nur unter besonderen Umständen — wenn man sich absichtlich darum bemüht — ein schattenhaftes, allgemeines, abstraktes Bild hervor und bleibt bei einem der deutschen Sprache nicht Mächtigen leerer Schall.

Dies alles würde uns, wie gesagt, nicht näher angehen. Der letzte Umstand erklärt uns jedoch den Anlaß, aus welchem wir die Frage berührten. Er erinnert und vergegenwärtigt uns nämlich, welchen Faktor in der Wirkung des Wortes das Konventionelle bildet. Denn wirkt das Wort nicht unmittelbar durch Wahrgenommenes, das ist durch sich selbst, sondern durch Vorstellungen, Gefühle, Erregungen, welche es hervorruft, so ist es klar, daß seine Wirkung ohne Konvention nicht bestehen kann. Wie auch am obigen Beispiel dargetan wurde. Für denjenigen, der an der sprachlichen Konvention der Deutschen keinen Anteil hat, weckt das Wort „Baum“ keinerlei Vorstellung und verhallt wirkungslos. Ebenso wird er vor Zorn nicht erblassen, wenn man ihm „Schurke!“ zuruft, keinerlei Gefühle werden in ihm wach, wenn man ihm von „leichenfahler Blässe“ spricht.

Konvention ist Übereinkunft. Wo aber Übereinkunft und Suggestion auf Grund dieser die Wirkung bestimmt, wo nichts zur unmittelbaren Darstellung gelangt, kann auch von einer „Nachahmung“ der Natur als Mittel zur Hervorbringung des Scheins nur in sehr uneigentlichem Sinne gesprochen werden. Das Wort „Baum“ oder „leichenfahl“ ahmt nichts nach — es ist, wie schon Lessing sagt, ein willkürliches und, wie wir eben ausgeführt haben, ein konventionelles Zeichen, ein Symbol. Dagegen ahmt ein gemalter Baum unmittelbar die Natur nach.

Danach sondert sich aus der Gruppe der kontemplativen Künste die berichtende Poesie aus, weil sie zwar wie jene beschaulich ist und sohin bei der Erscheinung verweilen kann, dafür aber nicht imstande ist, dieselbe nachzuahmen. Aus anderem Grunde sondern sich aus derselben Gruppe die Architektur und die Ornamentik ab, weil diese nämlich — so wie von der anderen Gruppe die Musik und Lyrik — überhaupt nicht den Zweck verfolgen, durch den „Schein der Natur“ zu wirken, sondern unabhängig von ihr einen eigenen Schein zu schaffen suchen. Doch dies nebenbei.

Was nun die beschreibende Poesie anbelangt, so muß man zugeben, daß sie in einem Stück Gelegenheit hat, die Natur direkt nachzuahmen, und zwar dort, wo sie unmittelbar darstellt. So wie, zum Teil, das Drama kann nämlich auch die beschreibende Poesie die menschliche Rede selbst zum Gegenstand der Darstellung machen, sie führt die Rede an als solche, mit allen ihren Eigenheiten, wörtlich. Von dieser Möglichkeit hat auch der Naturalismus den ausgiebigsten Gebrauch gemacht, wovon eine Probe in unserer Einleitung gegeben wurde.

Hier tritt nun aber eine Komplikation ein. Denn es kann zwar die Poesie die Rede unmittelbar nachahmen, sie tut es aber wirklich nur in den seltenen Fällen, wo laut gelesen wird. Wird aber still gelesen, so tritt wiederum nur die Vorstellung an Stelle des sinnlich Wahrgenommenen. Wohl aber bleibt — dies sei zugestanden — der Charakter des Genusses

derselbe, da die Vorstellung des gesprochenen Wortes viel unmittelbarer mit dem Wort verknüpft ist, als die Vorstellung irgendeines Dinges, dessen Symbol das Wort nur ist. Ja noch mehr, wie im Abschnitt über die Sprache ausgeführt wurde, führt dieser Mangel der still gelesenen Poesie einen Vorteil gegenüber der lauten Wiedergabe des Wortes mit sich, nämlich eine größere Freiheit in der getreuen Wiedergabe der Rede des Alltages.

Andererseits muß hervorgehoben werden, daß die Sprache als solche nur in sehr beschränktem Maße Gegenstand der poetischen Darstellung ist, daß sohin diese ganze Ausnahme überhaupt wenig Bedeutung hat und die beschreibende Poesie sich doch im großen und ganzen von den bildenden Künsten dadurch unterscheidet, daß sie nicht unmittelbar darstellt. Sonach blieben für die allgetreueste Nachahmung der Natur nur die bildenden Künste allein übrig, denn das Drama stellt zwar unmittelbar und konkret dar, ist dafür aber eine extatische Kunst, für welche die Treue in der Wiedergabe überhaupt Nebensache ist. Und wirklich sind es, wie nochmals hervorgehoben werden soll, die Kunstregeln der bildenden Künste eben gewesen, von welchen die ganze Theorie von der Naturnachahmung als letztem Ziel der Kunst ihren Ausgang nahm.

Nun zu etwas anderem. Wir haben die Welt der Kunst eine Welt des „Scheins" genannt im Gegensatz zur Welt der „Wirklichkeit". Dieser Gegensatz kommt nach zweifacher Seite zur Geltung, nach der subjektiven und nach der objektiven.

Nach der subjektiven, in dem wir uns dessen vollkommen bewußt sind, daß wir es mit keiner Wirklichkeit zu tun haben. Träume ich, ein Raskolnikow zu sein, so habe ich durch alle Angst und Pein hindurch das Gefühl, daß dieser ganze Komplex von Ereignissen, Handlungen und Gefühlen mit dem Ganzen meines Lebenszusammenhanges in keinem kausalen Verhältnis steht, daß er es nicht im Geringsten berührt. Es ist das von

Lange mit Recht so nachdrücklich hervorgehobene Bewußtsein der Illusion. Dieses Bewußtsein färbt auf die Gefühle, die uns im Traume und beim Kunstgenuß bewegen, derart ab, daß sie von Grund aus verändert werden, daß auch an sich unlustvolle Gefühle das Gepräge der Lust erhalten. Sie erhalten es, weil das Moment des Losgelöstseins vom Lebenszusammenhang ihnen den Stachel des Schmerzes oder der Unlust benimmt, hingegen das Moment des Erlebens in seiner vollen Geltung verbleibt, ja durch das Wegfallen des ersten zu einem besonders intensiven wird, zur Lust des ästhetischen Schauens, zur ästhetischen Hingenommenheit, Hingerissenheit. Unsere ganze Lebensenergie, unsere ganze Lebenserfahrung und unser ganzer Lebensdrang konzentriert sich sozusagen in dem Erleben und gibt seinem Genuß jene intensive Färbung, die den Erlebnissen der Wirklichkeit nur in den seltensten Fällen zukommt.

Wenn daher von mancher Seite bei Annahme von Scheingefühlen, — auf welches Problem wir nicht eingehen wollen — von einer Abschwächung der Gefühle im ästhetischen Genuß gesprochen wird, so ist das einseitig. Der reale Zusammenhang der Wirklichkeit gibt den Gefühlen, sobald es sich um uns selbst betreffende Dinge handelt, eine Dauerhaftigkeit und ein Bewußtsein dieser Dauerhaftigkeit, die selbstverständlich auf die Stärke des Gefühles im höchsten Grade einwirkt. Dahingegen werden uns Dinge, die unser Interesse nicht unmittelbar berühren, in der Wirklichkeit ein viel schwächeres Gefühl einflößen als beim ästhetischen Genuß. Ja nicht nur schwächer, sondern anders ist das Gefühl. Das, was z. B. im Leben Mitleid ist, ist in der Tragödie etwas völlig anderes. Unrichtig ist es, zu glauben, daß wir mit dem Ödipus Mitleid fühlen, denn die Sache ist nach unseren früheren Ausführungen die, daß wir die Gefühle des Ödipus selbst in uns erleben, dabei aber ganz genau wissen, daß wir nicht Ödipus sind. Das ist die ästhetische „Einfühlung“, von der noch zu sprechen ist.

Sohin kann man nicht sagen, daß ästhetische Gefühle als Scheingefühle schwächer seien, im Gegenteil, sie sind meistens nur ihrer Anlage nach intensiver als Gefühle, die uns die Wirklichkeit einflößt oder sie sind einerseits schwächer, andererseits aber stärker als diese. Sie sind nämlich losgelöst vom Kontinuum unseres Ich. Das schwächt sie ab. Denn wir wissen doch, daß wir nicht Ödipus sind, und wir können den Schmerz der Blendung keinesfalls auch nur annähernd fühlen. Das gibt ihnen auch eine gewisse Flüchtigkeit, die wiederum nicht so weit geht, als man gewöhnlich annimmt. Denn das betreffende Gefühl kann sich sofort nach dem Schluß einer Tragödie verflüchtigen, dafür werden aber andere wach, die aus der Verklärung jener, aus ihrem Entheben in eine Welt der Erinnerung, des „Einst", entstehen. Dies ist die Katharsis, welche unleugbar besteht. Wenn die Tragödie zu Ende ist, so kann ich sofort ungefähr dieselben Gefühle haben, die Ödipus erst viel später auf Kolonos hatte, als das ganze vielbewegte erlebnis- und schmerzensreiche Leben weit hinter ihm war.

Andererseits sind, wie wir sahen, die ästhetischen Gefühle intensiver als die Gefühle, welche uns die Wirklichkeit einflößt, weil man sich ihnen als einem Erlebnis infolge des Wegfallens aller Wirklichkeitsbeziehung voll und ungeteilt hingibt. So können wir denn sagen, daß die ästhetischen Gefühle, die uns der „Schein" der Kunst einflößt, einerseits schwächer, andererseits aber stärker sind als die, welche der Wirklichkeit gegenüber wach werden, daß sie zwar flüchtig sind, diese Flüchtigkeit aber einen Vorteil der Verklärung oder Läuterung einschließt.

Wir haben oben gesagt, daß sich der Gegensatz des ästhetischen „Scheins" und der „Wirklichkeit" auch nach der objektiven Seite äußert. Er äußert sich darin, daß, wie gesagt, dieser Schein tatsächlich etwas anderes ist als Wirklichkeit. Und doch ist die Welt des „Scheins" zugleich auch die Welt der reinsten Wahrheit. Denn in ihr entschleiern sich die tiefsten Geheimnisse der Natur. Und insofern geben

wir jenen Ästhetikern Recht, welche in dem Streben nach Naturwahrheit das vornehmste Streben der Kunst sehen. Wie erklärt sich nun der Widerspruch dieses Zugeständnisses und unserer vorigen Behauptung, daß die Welt des „Scheins" sich im schärfsten Gegensatz zur Welt der Wirklichkeit befindet? Wie kommt es, daß wir nach unserer früheren Behauptung von der Welt der Wirklichkeit in die Welt des „Scheins" fliehen und nun nach der jetzigen Behauptung zur eigentlichsten Wirklichkeit zur Wahrheit gelangen?

Die Psychologen sagen da einfach. Die Einbildungskraft des Menschen kann schlechterdings nichts Neues schaffen, es ist nur die Wiedergabe des Wahrgenommenen in neuer Kombination. Was vereinzelt gesehen wurde, wird zusammengefaßt, was klein gesehen, groß gestaltet und umgekehrt. Dies ist wahr. Warum aber, frage ich, wird dann dieser Mangel, diese Ohnmacht unserer Einbildungs- und Schöpferkraft allgemein als Vorzug empfunden und gepriesen? Wie kommt es, daß man ein Kunstwerk, welches in irgendeiner Beziehung zum Leben oder zur Natur steht, um so höher schätzt, je tiefere Wahrheit es enthält?

Die Erklärung und Auflösung dieses Widerspruches ist etwa folgende. Wir haben einmal gesagt, daß die Kunst aus dem Nachahmungstriebe geboren ist, weiter, daß sie allenfalls und unzweifelhaft eine Betätigung des Schaffensdranges ist, daß der Kunstgenuß ein „Erleben" ist im Spiel und durch den „Schein" oder durch das Schauen des „Scheins", endlich jetzt vorhin, daß dieser Schein nur aus Elementen der Wirklichkeit zusammengesetzt sein kann.

Prüfen wir jetzt den Sachverhalt näher. Hierbei fügen wir das Prinzip der sogenannten „Einfühlung" ein. Was ist „Einfühlung"? „Einfühlung", das ist das eigentliche innere Erfassen des Wahrgenommenen durch „innere Nachahmung". Mit jeder Wahrnehmung einer Bewegung ist, infolge einer ursprünglichen Einrichtung unseres Organismus, die zu erklären hier nicht der Ort ist, der Trieb verbunden, sie nachzuahmen.

Kommt es zu einer solchen äußeren Nachahmung, so entsteht in uns ein kinästhetisches Bild, d. i. ein Bild oder Gefühl der entsprechenden inneren Vorgänge in uns. In der Folge verbindet sich auch dann, wenn keine äußere Nachahmung zustande kommt, mit jedem wahrgenommenen Bilde, das in ein Bild der Bewegung aufgelöst wird, ein inneres kinästhetisches Bild. Dies ist die „innere Nachahmung", die in dem Auslösen von Bewegungsimpulsen und den sie begleitenden Gefühlen besteht. Ins einzelne hier einzugehen, haben wir hier weder Anlaß noch Beruf.

Die Tatsache läßt sich nicht leugnen, daß eine solche „innere Nachahmung" besteht und sie ist es, die uns ermöglicht, das Wahrgenommene eigentlich zu erfassen. Wenn wir einen traurigen Mann sehen, so sehen wir zunächst nur ein so und so verzogenes Gesicht. Und es ist nicht so, daß wir davon Kenntnis haben, es müsse Trauer bedeuten, sondern so, daß wir im Innern das Verziehen des Gesichtes nachmachen, und daß damit zugleich das Gefühl der Trauer sich einstellt, was wiederum auf ursprüngliche Einrichtung sowohl, als auf Assoziation zurückzuführen ist. So verbindet sich mit der Wahrnehmung zugleich das Erfassen des Wahrgenommenen. Ich sehe einen Traurigen, ahme unwillkürlich innerlich seine Trauer nach und erfasse sie dadurch. Ich erlebe sie unmittelbar mit der Wahrnehmung.

Dieses „innere Nachahmen" oder eigentlich Miterleben ist ein „Tun" jedenfalls. Es ist nicht ein Erleiden, sondern ein Tun. So stellt sich eine Kette her. Erfassen des Wahrgenommenen, oder Schauen ist ein „inneres Nachahmen", „ein Tun" und ein „Erleben" durch „Einfühlung". Kunstschaffen andererseits entsteht aus dem Triebe zur — äußeren Nachahmung, aus welchem auch die innere Nachahmung entstand; weiter aus dem Schaffensdrange, der wiederum eine andere Form des Triebes zur Nachahmung ist, die doch auch ein „Tun" darstellt, endlich aus dem Triebe zur Lebensbetätigung, zum Erleben durch den „Schein", oder durch das Schauen des „Scheins", durch „Einfühlung" in den „Schein".

Wenn wir nun erwägen, daß je innerlicher, je intensiver unser „inneres Nachahmen“ ist, desto tiefer wir in das Wesen des Wahrgenommenen eindringen, daß also das tiefere Erfassen des Wahrgenommenen mit der größeren Fähigkeit und mit stärkerem Triebe zur „inneren Nachahmung“ verbunden ist; daß dieser stärkere Drang auch zur äußeren Nachahmung zur Künstlertätigkeit führt, so ist es klar, daß die Begabung des Künstlers und ebenso die des Genießenden darin besteht, tiefer als andere oder als sonst — d. i. nicht im Zustande des Kunstgenusses — in das Wesen der Dinge einzudringen und stärker zur Nachahmung getrieben zu werden. Oder daß dieses Letztere nur eine andere Seite des Ersten ist.

Der Künstler ist also nicht nur aus Unvermögen, dem Umkreis der Wirklichkeit zu entfliehen, gezwungen, sich in ihm und nur in ihm zu bewegen, sondern seine ganze Begabung, sein Trieb drängt ihn dazu. Denn dieser angeborene, stärker als bei anderen Menschen entwickelte Trieb führt ihn zum tieferen Eindringen in die Wirklichkeit einerseits und zum Nachahmen andererseits. So schließt sich der Kreis. Fliehen wollte der Künstler — sowie der Genießende — von der Welt der „Wirklichkeit“ in die Welt des „Scheins“ um zu erleben. Er ist zu ihr durch das Schaffen oder den Genuß des Scheins zurückgekehrt, welche aus dem tieferen Eindringen in sie geboren wurden. So löst die Persönlichkeit des Schaffenden und das Wesen des Schaffens, sowie des Kunstgenusses den Widerspruch auf.

Man erinnere sich nun. „Schein“ haben wir das Kunstprodukt genannt im Gegensatz zur Wirklichkeit. Wohl ist der Schein ein Bild der Wirklichkeit, muß aber nicht unmittelbar Widerschein, unmittelbare Spiegelung irgendeiner besonderen Wirklichkeit sein, sondern nur einer Wirklichkeit überhaupt.

Gleichzeitig haben wir jedoch den „Schein“ weiter in einen noch schärferen Gegensatz gestellt zur „Erdenschwere“ zu dem „Ernst“ der Wirklichkeit. Der „Schein“ des Feuers, haben

wir gesagt, brennt nicht und der „Schein“ des Leids macht nicht unglücklich. Und darin haben wir den Vorzug des „Scheins“ vor der Wirklichkeit gefunden. Es ist die ästhetische Freiheit des Genusses. Ich brenne, ich will brennen und will doch nicht verbrennen. Wenn nun der „Schein“ des Kunstwerkes ein von den Schlacken des Wirklichkeitsdaseins befreites Spiegelbild der Wirklichkeit ist, so kann er ganz Wahrheit und Wirklichkeit enthalten. Ja noch mehr! Wenn er, wie wir gesehen, die Frucht einer besonders tiefen Einfühlung des Künstlers ist, so wird er auch um so wahrer sein, je tiefer diese Einfühlung war.

Und so gelangen wir zur Forderung der Wahrheit als der Forderung eines tiefen Eindringens, einer tiefen Einfühlung in die Welt der Wirklichkeit. Der Schein ist „Schein“ und nichts als „Schein“ und muß dennoch innere Wahrheit enthalten, jene Wahrheit, die nicht an den Zufälligkeiten der Einzelerscheinung haften bleibt, sondern in den Dingen ist und über den Dingen schwebt.

Und in dem Sinne ist denn auch jedes Kunstschaffen ein Erkennen, ebenso wie jeder Kunstgenuß. Darin haben diejenigen Theorien recht, die dieses Erkennen der Geheimnisse der Natur als Wesen der Kunstschöpfung und des Kunstgenusses ansehen. Haben doch der ästhetische Genuß und die wissenschaftliche Einsicht einen gemeinsamen Ursprung: die „Einfühlung“; sowie die ästhetische Empfänglichkeit und die Freude an der Einsicht gemeinsam aus der Einfühlung entspringen.

So stellt sich der „Schein“ der Kunst einerseits als ein „Symbol“ der Wirklichkeit dar. Andererseits aber ist der „Schein“ der Kunst eine Art Konzentration, Zusammenfassung, Synthese oder auch Mundgerechtmachung der Wirklichkeit für die Einfühlung. Eine Art, um uns einen Ausdruck aus der medizinischen Chemie zu entlehnen — aufnahmsfähigerer Neudarstellung der Wirklichkeit. Sowie uns die Pflanzen den mineralischen Stoff neu darstellen und zur Resorbierung durch den tierischen Organismus geeignet machen,

so stellen auch die Künste die Wirklichkeit neu dar, damit sie desto tiefer von uns erfaßt werde. Wir erinnern an das einmal Gesagte, daß ein jeder Mensch schaffender Künstler sein muß, um Kunst zu genießen, ein GOETHE aber so stark Künstler ist, daß er dem nachgenießenden Künstler die Wege ebnet. Insofern hat auch ZOLA recht, wenn er sagt: *„vu par un temparament"*. Es sind dies die Wege der Einfühlung, diese Einfühlung enthält aber ein Eindringen in das Wesen des Seins also die höchste Wahrheit. Von diesem Gesichtspunkte ist auch das Idealisieren, das Stilisieren und das Symbolisieren zu betrachten.

Fassen wir zusammen. Wenn Kunst aus dem Nachahmungstrieb geboren, auf dem Wege nach dem „Erleben" eine Welt des „Scheins" aufsucht; wenn dieser „Schein", weil er das Werk des tief in das Wesen der Dinge eindringenden Künstler ist, die inneren Zusammenhänge, die innere Wahrheit des Seins, oder der Wirklichkeit erschließt; wenn das Werk des Künstlers um so höher steht, je tiefer der Künstler in das Wesen der Dinge eindringt — so kann getreue, sklavisch gedankenlose Nachahmung der äußeren Wirklichkeit nimmermehr letzter Zweck der Kunst sein. Sie ist vielmehr eine der Etappen auf dem Wege nach der Wahrheit.

Ihre Produkte können uns willkommen sein dort, wo wir mit beschaulicher Freude bei der Erscheinung verweilen — in den bildenden Künsten, in der Epik. Wird unsere Seele zum Mitschwingen gebracht, wie in den extatischen Künsten, so verlieren wir im Taumel, der uns erfaßt, jedweden Sinn für solche Art des Erlebens, die im Vergleich mit der anderen doch mehr passiver Natur ist. Wir tragen jetzt Verlangen nach stärkerem Erleben, wir wollen miterleben, mit fortgerissen werden vom Strudel des Lebens. Fremd und feindlich ist uns jetzt die Freude des passiven Zuschauers. Was kümmert uns, die wir das tragische Leid eines Lear, eines Othello miterleben — mit ihnen, in ihnen — was kümmert es uns da, welches Haar, welchen Gang, welche Gestalt sie haben

mögen. Können wir die Gemütsruhe haben, um uns selbst im Spiegel zu begucken? Wenn Lear mit wallendem Bart und Haar durch den dunklen Wald jagt, gepeitscht von seiner bitteren Qual, so sind wir es ja, die es tun. Steht es aber so mit uns, daß eine ganze Welt über unserem Haupte zusammenstürzt — wie können wir Gefühl und Augen haben für etwas anderes als unser Leid? Kann man von jemandem, auf den eine Lawine niedergeht, verlangen, daß er ihre Schönheit bewundere; von einem Schiffbrüchigen, der mit den Wogen um sein Leben kämpft, daß er das großartige Schauspiel des Sturmes genieße; von jemandem, der nackt aus einem brennenden Hause flüchtet, daß er für die Pracht des wundersamen Anblickes Sinn und Augen habe? Welch seltsame, welch wider- und wahnsinnige Zumutung?

Und doch gleichen ihr die Zumutungen des Naturalismus im Drama vollkommen. Denn, nochmals sei es gesagt, im Drama gehe ich ganz auf in dem Geschick, in dem Kampfe, den die Personen des Dramas ertragen und austragen. Ich kämpfe mit ihnen, ich leide mit ihnen, ich werde mit ihnen vom Schicksal erfaßt und zermalmt. Und ist das Spiel zu Ende, habe ich ausgerungen, so geht in mir die vielgenannte Katharsis, die Reinigung vor. Der Sturm tobt nicht mehr, der wilde Aufruhr der Gefühle, er hat sich gelegt. Ruhe und Stille ist in mein Gemüt eingezogen und in dem ernstheiteren Lichte der Erinnerung sehe ich das Erlebte, das Durchlebte nochmals im Schimmer der Verklärung an mir vorüberziehen. Und jetzt erchließt sich mir ein plötzlicher Einblick in das Wesen der Dinge, das Wesen des Lebens, des Menschenschicksals und alles Seins. Dunkles wird mir hell, Verworrenes klar, Unergründliches zeigt mir seinen Grund. Das ist es, was das Drama, was die Tragödie letzten Endes erstrebt. Durch Leid und Pein, durch das wildeste, verzweiflungsvollste Ringen mit dem Geschick, mit den bösen Leidenschaften, in mir und außer mir, komme ich zu neuer Ruhe, zu neuer Einsicht und Erkenntnis, zur Wahrheit. Weil nichts so belehrt wie Er-

fahrenes, wie Erlebtes und Durchlebtes, so bin ich hineingesprungen mitten in den Wirbel der aufgeregtesten Lebenswogen, habe mich erfassen, treiben und zerreiben lassen — alles im Spiel, alles im „Schein" — und nun, da ich auf alles dies zurückschaue, fühle ich, daß ich der Wahrheit näher bin.

Wie klein, wie nichtig und schal erscheint mir in dieser meiner neuen Erleuchtung die Freude an der äußeren Erscheinung. Krauses oder schlichtes, dunkles oder helles Haar, dieser oder jener Gang, diese oder jene Tracht, diese oder jene Sprechweise — was ist dies alles im Vergleich damit, was ich erfahren habe, erfahren am Schicksal der Betroffenen, das mein Schicksal, das Menschenschicksal ist. So ist es der Geist des Kunstgenusses, der extatische Geist, welcher im Drama äußere Wirklichkeitstreue ausschließt und innere Wahrheit an ihrer Stelle erfordert.

Bevor wir nun schließen, möchten wir noch zwei Faktoren, die beim Genuß des Dramas mitspielen, in Rücksicht auf unsere früheren Auseinandersetzungen, einige Worte widmen. Der eine berührt die Form, der andere den Inhalt.

Mit dem ersten meinen wir den Rhythmus. Nach allem, was wir über die Natur des Kunstgenusses überhaupt und speziell über den extatischen und noch weiter über den dramatischen Genuß sprachen, ist es klar, daß wir der Hingenommenheit, Hingerissenheit durch den Genuß die größte Bedeutung beilegen. Nun ist der Rhythmus ein musikalisches, also extatisches Element. Der Rhythmus reißt fort, bringt unsere Seele zum Mitschwingen. Gilt es daher, unsere Seele in einen Zustand einer bestimmten Erregung zu bringen, sie aus der Wirklichkeit fort in eine neue Welt des „Scheins" zu entheben, sie vollständig in seinen Bann zu legen, dann wird uns der Rhythmus bei diesem Bemühen im höchsten Grade fördern. Dies ist die Funktion der rhythmischen Sprache im Drama.

Der Vers ist es, der uns im Vorhinein aus der Welt der gemeinen Wirklichkeit in die Welt des schönen Scheins hinaus-

hebt, er ist es, der in uns das Gefühl dieser Gehobenheit wach erhält, er ist es, der uns dadurch die besondere Hingabe, das vollständigste Aufgehen in den Geschehnissen des Spieles erleichtert. Damit ist sein Existenzrecht, seine Aufgabe und die Art seiner Verwendung im allgemeinen gegeben. Er hat eine Aufgabe zu erfüllen, somit ist er existenzberechtigt und darum kann ihm, die auch sonst nichtige Einwendung, daß er gegen die Wirklichkeitstreue verstöße, nichts anhaben. Er ist aber nur ein Hilfsfaktor und deswegen darf er sich nicht vordrängen, darf nicht durch zu häufigen Wechsel, durch Unruhe oder sonst irgendetwas die Aufmerksamkeit auf sich lenken; er darf sich nicht fühlbar machen. Darum verwendet die dramatische Kunst mit Recht den natürlichsten, den am wenigsten auffallenden, den einfachsten und gleichförmigsten Vers und Rhythmus.

Nun zum anderen Faktor. Er betrifft den Inhalt. Wie wir oft betont haben, flüchtet sich der Mensch beim Kunstgenuß aus der Welt der Wirklichkeit in die Welt des „Scheins". Wiewohl nun das Alltäglichste, sobald es in diese Welt des „Scheins" gehoben wird, ein verklärtes Aussehen bekommt, so ist dennoch das Nichtalltägliche in höherem Maße geeignet, unsere Lust am „Schein" zu befriedigen. Es ist die Lust am Ungewöhnlichen, die „Freude am Märchenhaften", wie wir es nennen möchten, die zu der Lust am „Schein" hinzutritt, deren Neben- und Entwickelungsform sie ist. Diese „Freude am Märchenhaften" ist einer der mächtigsten kunstgestaltenden Faktoren. Der Trieb, Wunderbares zu erleben, lebt in uns allen, nicht nur in Kindern. Er ist es, der die Naturvölker und den Naturmenschen treibt, in die Welt der Wirklichkeit eine Fabelwelt des Mythus hineinzudichten. Er ist es, der im Leben des Alltages so vieles verklärt, er gibt sich kund in tausenderlei Gewohnheiten dieses täglichen Lebens, in den exotischen Namen, die man für Vergnügungslokale und ihre Sterne sucht, für Villen und sonstiges.

In der Kunst wird dieser Drang, wie erwähnt, vielfach

befriedigt, im Drama kommt er insbesondere in der Wahl ungewöhnlicher Stoffe zur Geltung. Im Lichte dieser Ausführungen erscheint uns diese Gewohnheit, gegen die seit dem „Bürgerlichen Schauspiel“ still und seit dem Naturalismus besonders laut protestiert wird — viel berechtigter zu sein, als es den Anschein hatte. Nicht nur deswegen, weil ihnen die Schicksale der Könige und Prinzen, der „Helden“ interessanter und insbesondere dramatischer zu sein schienen, sondern aus Liebe zum Ungewohnten an sich, wandten sich seit jeher und bis in die neueste Zeit die Dramatiker mit großer Vorliebe jenen „Heldenschicksalen“ zu. Und wir dürfen ihnen nicht Unrecht geben, trotzdem wir auch das „Tragische des Alltages“ voll anerkennen, denn die „Lust am Märchenhaften“ lebt in uns ebenso stark, wie die Lust am „Schein“, aus der sie geboren.

Zu unserem Hauptthema nun zurück und zum Schluß. Die Richtigkeit unserer Ansichten und Ausführungen angenommen, ergibt sich aus ihnen, daß die Kunst das Schaffen eines schönen „Scheins“ anstrebt; daß dieser „Schein“ uns die Wahrheit des Seins enthüllt, weil der Drang zu seinem Schaffen aus einem besonders tiefen und innerlichen Eindringen in das Wesen der Dinge heraus sich einstellt; daß dieser „Schein“ endlich eine zweifache Natur haben kann, je nachdem wir ihn kontemplativ anschauen oder uns ihm extatisch hingeben, wobei der Genuß ein wesensanderer ist. Es ergibt sich daraus weiter, daß die Künste sich danach in zwei Gruppen sondern, in eine Gruppe der kontemplativen Künste und eine der extatischen, daß endlich die dramatische Kunst ihrem ganzen Wesen nach zur letzteren gehört. Sie ist somit enger verwandt der Musik und dem Tanze, als der beschreibenden Poesie, mit der sie nur Äußerliches gemein hat. Sie darf sich deswegen nicht wahllos die Prinzipien und Kunstregeln der letzteren aneignen, insbesondere jene nicht, die auf dem Verweilen bei der äußeren Erscheinung gegründet sind. Seinem Wesen nach ist das Drama Darstellung eines Kampfes, eines Kampfes antago-

nistischer Kräfte miteinander, eines Ringens der Menschen mit dem Schicksal. In diesen Kampf, in dieses Ringen werden wir mit hineingerissen und in dieser Mithingerissenheit besteht unser Genuß. Aus ihr heraus gelangen wir zur Katharsis, zur Läuterung, zur Einsicht und Erleuchtung. Es enthüllt sich uns das Geheimnis des Lebens und des Seins, wir schauen dem Wesen der Dinge ins Antlitz. Erschüttert davon im Innersten unserer Seele, werden wir doch gehoben und in diesem Gehobensein erleben wir eine Wonne, mit der sich kaum eine, von dem Genuß einer anderen Kunst kommende Lust vergleichen darf. So steht das Drama allein da, eine einsame Gottheit unter den Künsten und wer ihr opfern will, muß sich ihrem Dienste ganz und weihevoll hingeben und keine andere Gottheit kennen außer ihr.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XII.

DER JUNGE HEBBEL

WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE

UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN

Von

ARNO SCHEUNERT.



HAMBURG UND LEIPZIG

VERLAG VON LEOPOLD VOSS

1908.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XII.

DER JUNGE HEBBEL.
WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE
UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS
UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN

VON ARNO SCHEUNERT.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

DER JUNGE HEBBEL.

WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE

UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN

Von

ARNO SCHEUNERT.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XII.

DER JUNGE HEBBEL.
WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE
UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS
UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN

VON ARNO SCHEUNERT.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

DER JUNGE HEBBEL.

WELTANSCHAUUNG UND FRÜHESTE JUGENDWERKE

UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DES SPÄTEREN SYSTEMS UND DER DURCHGEHENDEN ANSICHTEN

Von

ARNO SCHEUNERT.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

Das Wenige, was vom Leben des jungen HEBBEL bekannt ist, hat in EMIL KUH und R. M. WERNER so berufene Schilderer gefunden, daß es mehr als überflüssig wäre, hier darauf einzugehen. So beschränkt sich die folgende Darstellung auf seine Weltanschauung und auf seine Werke.[1] Beide sind früher wie später so eng mit einander verbunden, daß eine getrennte Behandlung wenig Aussicht auf ein Verständnis des Gegenstandes bietet. Den Dichter und Denker HEBBEL als Einheit begreifen, so lautet die Aufgabe, deren Lösung diese Abhandlung fördern soll. Ich habe in einer früheren Schrift[2] HEBBELS späteres System darzustellen versucht, das er etwa von der Münchner Zeit an bis zu seinem Tode vertreten hat.[3] Ich behandle hier die früheste uns bekannte (und erst durch WERNERS

---

[1] HEBBELS Jugendgedichte, insbesondere den in ihnen hervortretenden romantischen Naturpantheismus behandelt ALFRED NEUMANN in seiner sehr verdienstvollen und lesenswerten Arbeit „Aus FRIEDRICH HEBBELS Werdezeit". Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899. Im Folgenden zitiert: NEUMANN.

Mehr philologisch gehalten sind die „Vergleichenden Studien zu HEBBELS Fragmenten" von ALBERT FRIES. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie XXIV. Germanische Abteilung Nr. 11. Verlag von E. EBERING, Berlin 1903.

[2] Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik FRIEDRICH HEBBELS. Beiträge zur Ästhetik VIII. Band. Verlag von LEOPOLD VOSS, Hamburg u. Leipzig, 1903. Im Folgenden zitiert: P.

[3] Um es nochmals zu sagen: der Zweck dieser Schrift war die Darstellung des späteren Systems HEBBELS, weiter nichts. Ich betone dies besonders ARTHUR KUTSCHER gegenüber (HEBBEL-Forschungen, herausg. von R. M. WERNER und W. BLOCH-WUNSCHMANN, Nr. 1, FRIEDRICH HEBBEL als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung. B. BEHRS Verlag 1907), der, bedacht auf seine Aufgabe, HEBBELS Kritik des Dramas sachlich und historisch, im Vergleich mit der Kunstbetrachtung seiner Zeit, zu erörtern, in meiner Darstellung nur ein Bild ohne Hintergrund sieht (l. c. VIII o.). Mir war, im Hin-

historisch-kritische Ausgabe der Werke HEBBELs zugänglicher gewordene) Phase bis zum Abschluß der Wesselburener Zeit. Das Zwischenglied fehlt: die Gewinnung des späteren Standpunktes, seine Entstehung aus der früheren Anschauung und die Ursachen dieser Entstehung bleiben noch darzustellen. Daß ich gelegentlich, schon zur Hervorhebung der Unterschiede, auf die spätere Ansicht eingehen mußte und einige durchgehende, d. h. früher wie später vertretene Anschauungen auch bis in die spätere Zeit verfolgt habe, wird man bei einer Untersuchung, die über sich selbst hinausweist, begreiflich finden und nicht beanstanden.

Ich beabsichtigte ursprünglich, in diesem Vorwort einige prinzipielle Erörterungen über das Verhältnis von Weltanschauung und Werken eines Dichters und über die Möglichkeit, sie zu verstehen oder mißzuverstehen, unterzubringen, um einigen Angriffen zu begegnen, die als positive Beigabe die Empfehlung gewisser Methoden enthielten, die HEBBEL gegenüber anzuwenden ich nicht für gut befunden habe. Einen besonders eingehenden aber sehr wenig glücklichen Angriff erfuhr meine Darstellung des Systems HEBBELs durch THEODOR A. MEYER in den Göttingischen gelehrten Anzeigen (1904 Nr. 10, Seite 834 ff.). Ich habe in der Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausg. v. MAX DESSOIR II. Band 1. Heft Seite 70 ff. unter dem Titel „Über HEBBELs aesthetische Weltanschauung und Methoden ihrer Feststellung“ die Haltlosigkeit seiner Behauptungen wie der Fundamente dargetan, auf denen sie ruhen. Auch die erwähnten prinzipiellen Erörterungen finden sich daselbst; so brauche ich dieses Vorwort nicht damit zu belasten.[1]

---

blick auf meine Aufgabe, dieser Hintergrund höchst gleichgültig und ebenso gleichgültig waren mir, um KUTSCHERs zitiertes Beispiel wieder zu zitieren, RÖTSCHERs ästhetische oder kritische Anschauungen. Da im übrigen KUTSCHERs Aufgabe die Lösung der von mir gestellten Aufgabe voraussetzt und da ich nicht einsehe, warum jemandes System nicht lediglich für sich, sondern nur historisch vergleichend soll betrachtet werden können, muß ich KUTSCHERs auch „nur teilweise“ gegen mich gerichteten Vorwurf zurückweisen.

[1] Erwähnt sei noch eine neuere Arbeit: ERNST HORNEFFER, HEBBEL und das religiöse Problem der Gegenwart. EUGEN DIEDERICHS, Jena 1907. Mit der Nonchalance des von aller Sachkenntnis unbeirrten Herabredens wird im Vorwort „die Mehrzahl unserer Literarhistoriker“ beiseite geschoben, die das Urteil verbreitete, HEBBEL sei für uns nur noch eine historische Größe, keine lebendig wirkende Macht. HORNEFFER vielmehr ist es, der HEBBEL entdeckt hat, HEBBEL als Vorläufer NIETZSCHEs! Als wessen Geistesverwandter wohl HEBBEL noch wird herhalten müssen! Nicht oft genug kann man es beklagen

Daß die vorliegende Arbeit einem so groben Mißverstehen begegnen wird, wie die Darlegung des Systems, befürchte ich nicht; die rein philosophischen Auseinandersetzungen sind weniger schwierig, einfacher und stehen nicht so sehr im Vordergrund. Bei meinem Aufbau des späteren Systems ist die philosophische Geschliffenheit der Darstellung manchem bedenklich erschienen; da hieß und heißt es: Hebbel ist ein Dichter, dem man nicht mit dem Rüstzeug der Philosophie zu Leibe gehen darf, welches den poetischen Duft erstickt u. dgl. m. Ich halte derartige Einwände für sehr trefflich und beherzigenswert, aber ich muß ihre Anwendbarkeit auf meine Darstellung bestreiten; es ist zweierlei: einen Dichter philosophisch sezieren und: die Bestimmungen eines philosophierenden Dichters begrifflich scharf abgrenzen und ordnen, und es ist, diesem zweiten

---

und davor warnen, daß die Dunkelheit und Vieldeutigkeit seiner Aphorismen jede denkbare Auslegung ermöglichen, wenn man sie kritiklos und voreingenommen aufspießt und verarbeitet! Hebbel und Nietzsche sind Antipoden: Nietzsche setzt als Ideal ein Individuum, das sich zum Gott macht und die Menschheit umprägt; Hebbel will Individuen, die sich nach der Gottheit formen, damit sie in ihnen lebe und offenbar werde, was von allen Individuen gilt, nicht nur von einzelnen, besonders bevorzugten. Was aber Hornneffers mit „erstauntem Glück" gemachte Entdeckung selbst anlangt, glaubt er wirklich, daß bis zum Jahre 1907 „die Mehrzahl unserer Literarhistoriker" blind war für die nach seiner Darstellung so offenkundige Verwandtschaft Hebbels und Nietzsches? Daß es erst seiner bedurfte, um zu erkennen, daß es dasselbe sei, wenn Nietzsche eine neue Ethik begründen wollte und wenn Hebbel gelegentlich sagte, die Moral brauche ein neues Fundament? Ich glaube, die Mehrzahl unserer Literarhistoriker war zum mindesten vorsichtiger als Horneffer.

Meine Ansicht über die angebliche Verwandtschaft habe ich in aller Kürze P. 179 u., 180 o. und Anm. 2 niedergelegt. Zur tieferen Bedeutung der von Horneffer mißverstandenen Äußerungen Hebbels verweise ich auf meine Polemik gegen Th. A. Meyer in der Zeitschr. f. Ästhetik a. a. O., insbesondere Seite 81 u. ff.

Auf J. Frenkel: Friedrich Hebbels Verhältnis zur Religion, Hebbel-Forschungen, herausg. von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann, B. Behrs Verlag, Berlin 1907 komme ich gelegentlich im Folgenden zu sprechen (92 Anm. 1). Wenn ich Frenkels Standpunkt auch nicht immer zu teilen vermag, so muß doch zugestanden werden, daß sein Buch eine Lücke ausfüllt, die bestand.

Das gleiche läßt sich von Bernhard Münz, Friedrich Hebbel, als Denker, Wilh. Braumüller, Wien 1906, nicht behaupten; man muß Werner durchaus beistimmen, der in seiner Besprechung der Münzschen Abhandlung (Deutsche Literaturzeitung XXVII. Jahrg. Nr. 49 vom 8. Dezember 1906 Seite 3057/8) sagt, daß mit solchen Arbeiten, die im besten Falle nur Wiederholungen längst bekannter Dinge bringen, niemandem gedient ist.

Verfahren gegenüber, ein gedankenloses Dreinreden, wenn beim Anheben einer philosophischen Erörterung sogleich ausgerufen wird: „Aha! jetzt nimmt der Metaphysiker den Dichter unter die Lupe!" Auch diesmal habe ich das Verfahren exakter Formulierung und scharfer Herausarbeitung des Denknotwendigen bei Begriffen und Gedankenzügen angewendet; es führt zur Wohltat der Klarheit und Übersichtlichkeit, es schützt vor der Gefahr, in die so beliebte Verschwommenheit allgemeinen Geredes zu versinken, und es liefert ein Instrument zur sauberen Bearbeitung des oft widerspenstigen Stoffes, welches zugleich einen Teil der Riegel hebt, die den Zugang zur geheimsten und tiefsten Werkstätte des Dichters versperren, in der Werden und Entwickelung der späteren Weltanschauung sich vollzogen.

München, im April 1908.

Arno Scheunert.

Ich zitiere:

I.—XII. Hebbels Werke, historisch-kritische Ausgabe (Werner).
T. „ Tagebücher „ „ „ „
(arabische Ziffern bei T.: Nummern der Notizen, sonst: Seitenzahl)
Br. I.—VIII. Hebbels Briefe, historisch-kritische Ausgabe „
P. Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels von Arno Scheunert, Beiträge zur Ästhetik VIII. Band. Hamburg und Leipzig, Leopold Voss 1903.

Auf Stellen der vorliegenden Abhandlung ist mit arabischen Ziffern verwiesen.

o. = oben, m. = Mitte, u. = unten (auf der zitierten Seite).

Inhalt.

Erster Teil.

Allgemeine Weltanschauung.

I. Über Leben und Jenseits.

III. Naturphilosophie. Stellung des Dichters.

Zweiter Teil.

Dramatische und erzählende Jugendwerke.

Erster Teil.

Allgemeine Weltanschauung.

I. Über Leben und Jenseits.

A. Sittliche Welt des Menschen. Das Unendliche. Sittliches Ideal.

Vorbemerkung.

In der Vorrede zur „Maria Magdalene" nennt HEBBEL die Kunst „die realisierte Philosophie"; wir dürfen seine eigenen späteren Dichtungen, und ganz besonders seine Tragödien, als seine realisierte Philosophie bezeichnen. Da dies, wie ich in den folgenden Untersuchungen zu zeigen bemüht sein werde, auch von seinen frühesten Jugendwerken gilt, so ist es im Interesse ihres Verständnisses und ihrer Würdigung unerläßlich, zunächst auf die Weltanschauung des jungen Dichters einzugehen. Von besonderer Wichtigkeit ist sie ferner darum, weil wir in ihr die Keime aufzuzeigen vermögen, aus denen Lebenserfahrungen und befreiteres Denken, Schaffensfreudigkeit und Resignation, Hoffnungen und Enttäuschung das spätere System hervorgetrieben haben.

Als Quellen für die allgemeine Weltanschauung des jungen HEBBEL kommen vorzugsweise die im IX. Bande der Werke (3—16) zusammengestellten Aphorismen und die Gedichte in Betracht. Einen besonderen Abschnitt widme ich der Interpretation der Gedichte nicht; sie werden innerhalb der die allgemeine Weltanschauung aufhellenden Erörterungen, die sich zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf sie stützen, ihre Besprechung finden.

Im Vergleich mit den Aphorismen fällt bei den Gedichten eine religiöse Fassung auf.[1] Wenn auch gewiß anzunehmen ist, daß HEBBELS Ansichten aus einer christlichen Weltanschauung hervorgewachsen sind, so muß doch betont werden, daß es sich bei den Gedichten vorwiegend um den ethischen Gehalt[2] der Glaubenslehren handelt, soweit er zu HEBBELS Meinung paßt, wie denn überhaupt die fromme Einkleidung als ein Gewand auftritt, in dem sich Gedanken verbergen, die nicht gerade spezifisch christliche genannt werden können.

Die Aphorismen werden mit folgender Betrachtung eröffnet: „Welches irdische Gefäß schlösse wohl ein das unermeßliche Himmelsgewölbe, das unergründliche Meer, wär's dies Weltall nicht selbst?" (IX. 3 1/3). Das „unergründliche Meer" halte ich für das „Meer der Unendlichkeit, in dem der absolut tugendhafte Mensch — wenn es überhaupt einen solchen geben könnte — baden würde, dadurch dem Treiben der Welt und dem Handeln der Menschen entfliehend (IX. 3 17/21), es ist das „Lichtmeer jener Geistersonne", aus dem wir erschaffen sind (VII. 39 Nr. 4 1/4), das „Meer der Unermeßlichkeit", durch das am Schöpfungstage die „Insel Welt" getragen wurde (VII. 62 m. 3/4). Wir fassen demnach in dem zitierten Ausspruch „das unergründliche Meer" als Apposition zum „unermeßlichen Himmelsgewölbe"[3] und formulieren: „Welches irdische Gefäß schlösse wohl ein das unermeßliche Himmelsgewölbe, dieses unergründliche Meer der Unendlichkeit, wär's dies Weltall nicht selbst?" Ich meine wir tun gut, diese Lobpreisung der Würde des Universums in dem Sinne zu verstehen, daß sich uns das Ewige, Unendliche, Göttliche, das, was HEBBEL später die „Idee" nennt, im Universum, im Weltall seinem vollen Gehalt und Umfange nach

---

[1] Auf den Einfluß PAUL GERHARDTS weist WERNER hin (VII. p. XVI). Die Bibel hat HEBBEL in frühester Zeit eifrig gelesen. Vgl. die beiden Fassungen der prinzipiellen Erörterung über die Stellung des Menschen zum sittlichen Ideal in Prosa (IX. 3 4—4 31) und in Versen (VII. 39/40 Nr. 4) und NEUMANN 6 m. Auch Sentenzenhaftes im Sinne moralisierender Spruchdichtung findet sich (VII. 59, „Selbstvertrauen").

[2] Für die Kirche tritt HEBBEL nicht ein; gegen Auswüchse derselben macht er Opposition (VII. 79/80, „Ein Bild vom Mittelalter". V. 22 15/32, 24 5/33).

[3] Vgl. VII. 404 u. „Art. 5" und HEBBELS an die dort zitierte Strophe geknüpfte scherzhafte Selbstkritik. Er setzt in den betr. Versen, Welt, Wolken, Hölle in Gegensatz zum Himmel, d. h. das irdische Unvollkommene oder Feindliche in Gegensatz zu der durch die Liebe gewährten höchsten Seligkeit, zum „Himmel" der Liebe.

offenbart; nur das Universum in seiner Totalität vermag den Reichtum des Unendlichen als irdisches Gefäß zu fassen.[1] Das Unendliche, so können wir sagen, offenbart sich im Weltall, und zwar einmal als „physische Natur“[2] und ferner als „vernünftige Welt“ (IX. 3 13/14). Diese vernünftige Welt ist durchaus zu bezeichnen als die sittliche Welt des Menschen (s. Anm. 2), deren Selbstbewegung zum ethischen Ideal darzustellen, für den späteren Hebbel die vornehmste Aufgabe des Dichters ist. Wir erlauben uns diese Bezeichnung in Anbetracht des Gegensatzes, in den die vernünftige Welt zur physischen Natur gestellt ist, und besonders darum, weil Hebbel im weiteren Verlauf der Betrachtung über sie lediglich von den sie bewegenden sittlichen Qualitäten des Menschen handelt. Dabei ist zu betonen, daß das Sittliche bereits hier immer eine enge Beziehung zur Gottheit ausdrückt, in das Gebiet des Unendlichen hinüberreicht und nicht im Endlichen aufgeht.

I. Das „Zentrum“ der sittlichen Welt: Neigung zur Sünde.

a) Unmöglichkeit, sich dem Betrieb der sittlichen Welt zu entziehen.

Als das Zentrum der sittlichen Welt, als das, was sie im Geleise erhält und vorwärts treibt, nennt uns Hebbel die unausrottbare Neigung des Menschen zur Sünde (IX. 3 11/13).[3] Wie die physische Natur veröden und absterben würde ohne die belebenden Strahlen der Sonne, so würde die vernünftige Welt „zertrümmern“, „wenn diese Neigung aufhörte zu wirken im Menschen“ (IX. 3 15/17). Die Neigung zur Sünde ist die Leidenschaft (IX. 4 25/6), und diese ist, wie wir noch sehen werden, als das

---

[1] „Eins sei ewig in Allem und Alles sei ewig in Einem usw. (VII. 40 Nr. 5). Dies klingt pantheistisch, ist es aber nicht im strengen Sinne, da Hebbel eine transzendente Gottheit annimmt; eine „Gottheit Welt“ (T. 2911) kennt er noch nicht.

[2] Der gleiche Ausdruck findet sich noch später (T. 511 dasselbe Br. I. 136 17). Hebbel stellt daselbst die „physische“ Natur der „höheren“, d. h. geistigen, also der sittlichen Welt des Menschen gegenüber. („Geist“, „geistig“ bei H. immer ethisch zu fassen.) Ähnliches bereits in sehr früher Zeit VII. 8 182/3:

„Ordnung zeigt ihre Segensspuren
In der rohen, und in Menschennaturen —“.

[3] Vgl.: „Der Mensch ist zum Friedestören geneigt,
Wie's die Historie deutlich zeigt —“ usw. (VII. 7 113—8 114).

eigentlich böse Element der Welt anzusprechen. Hebbel gibt deutlich zu erkennen, daß die (unter der Voraussetzung der nicht aus der Welt zu schaffenden Neigung zur Sünde allein bestehende) sittliche Welt eine durchaus zu Recht bestehende, sein sollende und gute[1] ist, und daß das unter der gedachten Voraussetzung sich vollziehende Tun und Treiben der Menschen geeignet ist, das Weiterbestehen der sittlichen Welt zu garantieren: würde ein Mensch die Neigung zur Sünde vollständig in sich ausrotten und „ganz tugendhaft“ sein, so würde er, vom Gefühle seiner Vollkommenheit unendlich beglückt, nie wieder in einen minder vollkommenen Zustand eintreten wollen, „er würde sich baden im Meere der Unendlichkeit, er würde entfliehen dem Treiben der Welt und dem Handeln der Menschen“ (IX. 3 17—4 25); er würde sich also der Bewegung der sittlichen Welt, dem Betrieb derselben, entziehen, aus ihr heraustreten, und das ist offenbar nach Hebbels Meinung etwas, das nicht sein soll.[2] Der Mensch kann auch gar nicht ganz tugendhaft sein (IX. 5 54/5), immer bringt ihn die Leidenschaft „zur Erde“ zurück (IX. 4 26/7), nie wird der Tugendhafte „ganz ein Gott“[3] (IX. 3 9/10),

„Hoch wohl kann der Weise sich erheben
In das wonnenreiche, beßre Leben,
Doch nicht ganz fällt ihm die Hülle ab,
Will er ganz hinüberschweben, — —
Setzt der Staub ein Ziel des Geistes Streben — —.“ (VII. 40 36/7.)

Anderseits kann der Mensch auch nicht völlig ins Böse hinabsinken: „nicht fähig ist der größte Bösewicht, ein Teufel zu werden und jeden Funken des Himmels aus seinem Busen zu verdrängen“ (IX. 3 7/9), kein Teufel wandelt auf Erden (VII. 40 32),

„Keiner kann den Adel ganz verlieren — —
Keinen kann die Hölle ganz entführen.“ (VII. 40 39/40.)

Wäre der Mensch imstande, die Neigung zur Sünde in sich gänzlich zur Herrschaft kommen zu lassen, durchaus böse zu sein, so würde er damit ebenfalls aus der sittlichen Welt heraustreten. Darauf, daß er dies weder im guten noch im bösen Sinne vermag,

---

[1] Selbstverständlich keine absolut gute.

[2] Vgl. später: „Es giebt keinen Menschen ohne Sünde, denn es darf keinen geben, er dürfte wenigstens nicht auf die Erde gesetzt werden, denn er würde für die übrigen keine Duldung haben, er würde ein Schwert seyn, auf dem sie sich spießten“ (T. 4340).

[3] „Ganz ein Gott kann Keiner werden“ (VII. 40 31).

beruht nach Hebbel seine Vortrefflichkeit, denn, so wird uns gesagt, „unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen: nicht entadelt oder vergöttert ihn gänzlich sein Thun und Lassen“ usw. (IX. 3_{4} ff.). Er ist vortrefflich, weil er „nicht mehr oder weniger, als Mensch“, sein kann (der Unterschied besteht nur in dem Maße, in dem einer Mensch ist) (IX. $4_{28/30.\,35}$), weil er Glied der sittlichen Welt ist.

b) Bestimmung und Aufgabe des Menschen.

Wir dürfen also festsetzen: Aufgabe des Menschen ist, der sittlichen Welt zu dienen. Mit Hebbels höchst paradox erscheinender Behauptung, daß das Zentrum der vernünftigen Welt die Neigung des Menschen zur Sünde sei, ist es, wie sich zeigt, nicht so schlimm, als es zunächst aussieht, denn ebenso unvertilgbar, wie diese Neigung, lebt im Menschen ein „Funke des Himmels“. Nur unter der stillschweigend gemachten Voraussetzung, daß das Gute im Menschen nicht erstickt werden kann, ja, wie wir noch sehen werden, zum endlichen Siege gelangen muß, stellt er die zunächst so sonderbar anmutende Behauptung auf und gibt fernerhin als „Bestimmung des Menschen“ an: „Harmonie zwischen Neigung und Pflicht, Vereinigung des Gesetzes mit dem Willen“, fügt aber hinzu, daß der Sterbliche dieses Ziel nie ganz zu erreichen vermag (IX. $4_{52/3}$, 5_{54} ff.). Die volle Verwirklichung des Gesetzes, das restlose Aufgehen im Unendlichen, ist das sittliche Ideal, welches, wie gesagt, im irdischen Leben niemals zur Realisierung gelangt.

Hierdurch wird die Notwendigkeit des Bösen im Menschen, und damit in der sittlichen Welt, anerkannt, und diese Welt selbst als eine der letzten und höchsten Verklärung in ihren Gliedern zwar zustrebende, vorderhand aber dem Unendlichen, Göttlichen noch nicht adäquate Offenbarung oder Erscheinung desselben charakterisiert, d. h. es wird die später so scharf herausgearbeitete Doppelstellung des Menschen eingeführt, vermöge welcher er, zur Sünde und Unvollkommenheit (später zur Schuld) verdammt, dennoch seinen Zusammenhang mit dem Göttlichen aufzugeben nicht imstande ist. Dieser Zusammenhang macht die Vortrefflichkeit des Menschen aus; er äußert sich darin, daß der Mensch doch wenigstens ab und zu das Gute tut und das Böse meidet, und findet in einem bewußten Streben nach dem Guten und Göttlichen, nach dem sittlichen Ideal, seinen Höhepunkt. In dieses Streben, dem auf Erden keine volle Erfüllung werden kann, ist die sittliche Aufgabe des Menschen

gelegt, es ist „Pflicht“ und „Gesetz“, und offenbar geht HEBBEL von ihm in seiner Argumentation aus, wenn er die Neigung zur Sünde als das Zentrum der vernünftigen Welt bezeichnet: Er kennt ein sittliches Ideal, ein Göttliches, das zunächst als das Gute schlechthin, als das „Licht“ (VII. 3) auftritt, als die höchste Seligkeit gewährend angesehen wird und aufs Innigste zu erstreben ist. Was ihn am Erreichen desselben verhindert, ist das Böse; er findet es in der Leidenschaft, im Laster, in der Neigung zur Sünde verkörpert, und da es sich überall feindlich in das Streben nach dem Guten wirft, muß es überwunden werden. So wird das Streben nach dem Guten zu einem Überwinden des Bösen. So weit kommt er ohne besondere Überlegung, er fühlt den Zwang des Gesetzes unmittelbar. Im Erfüllen desselben genießt er den Vorgeschmack der höchsten Seligkeit, und obwohl er dieser selbst im irdischen Leben nicht völlig teilhaftig werden kann, ist er doch fähig, sich durch Vereinigung von Neigung und Pflicht ihr immer mehr und mehr zu nähern.[1]

c) Die irdische Welt als notwendige Trübung der Welt des Ideals durch das Böse.

HEBBEL könnte nun fragen, woher das Böse kommt; wäre es nicht besser, wenn es überhaupt nicht vorhanden wäre? Wozu dieses ewige Ringen und Kämpfen mit der Sünde, dem ewig Besiegten und doch nie ganz zu Vernichtenden? Aber er wirft diese Frage gar nicht auf, das Böse ist nun einmal vorhanden, es ist da, und er zieht es vor, sich mit ihm abzufinden, er nimmt das Leben, wie es nun einmal ist, hin, und da er im Überwinden des Bösen seine höchste Befriedigung findet und die erhabenste Tugend erblickt, so erscheint es ihm als dasjenige, was ihn unausgesetzt zum edelsten Streben antreibt, als etwas, daran dieses Streben notwendig gebunden ist, als dessen Voraussetzung, die ihn das Gute als ein Erstrebenswertes erst recht kennen lehrt, als das, was die sittliche Welt in Schwung erhält, als ihr eigentliches „Zentrum“, als etwas durchaus Unentbehrliches, mit dessen Wegfallen alles höhere Streben

---

[1] „. . . . je höher diese Harmonie (zwischen Neigung und Pflicht) aber bei ihm sich hebt, je vollkommener ist der Mensch, je unendlicher seine Tugend, je erhabener sein Geist“ (IX. 5 55/7). „Je mehr und heftiger der Mensch seine Unendlichkeit, den Geist, anstrengt, je eher verfällt seine Endlichkeit, der Körper“ (IX. 5 70/2).

aufhören und die Bewegung der vernünftigen Welt ins Stocken geraten müßte.

Es liegt dieser Auffassung die Ansicht zugrunde, daß die irdische Welt in ihren Gliedern eine Trübung[1] des Unendlichen, des Ideals, ist, die sich zur Klärung durchzuringen sucht (am erfolgreichsten in den Tugendhaften).

d) Hinweis auf die Eigenart der Terminologie Hebbels und seiner Auffassung von Liebe und Freundschaft.

Bevor wir in weitere Erörterungen über die Stellung des Menschen eintreten, sei auf eine Eigentümlichkeit der Terminologie Hebbels aufmerksam gemacht, die schon bei den bereits zitierten Stellen zur Geltung kommt und durchaus festgehalten werden muß, wenn man Hebbels Aussprüche, besonders aber seine Gedichte verstehen will; sie ist durchgängig zu beobachten und wird im folgenden an einzelnen Fällen illustriert werden. Hier weise ich nur ganz im allgemeinen und in aller Kürze auf sie hin, damit der Leser nicht, durch diese oder jene meiner kommenden Ausführungen befremdet, hinter ihnen eine gewaltsame Deutung der Worte des Dichters vermute.

Mit „Himmel“, „besserem Leben“, „Paradies“, „Unendlichkeit“, „Unsterblichkeit“, „Seligkeit“, „Göttlichkeit“, „Geist“, „Licht“, „Sonne“, „Morgenrot“, „Gold“, „Blumen“ (insbesondere „Rosen“) usw. bezeichnet Hebbel alles Gute und ethisch Wertvolle, sowie dasjenige, was eine freundliche Stellung zum Ideal einnimmt, idealähnlich, idealgerecht oder idealgleich ist, während die feindliche Beziehung, sowie alles mit dem Bösen Zusammenhängende, durch „Hölle“, „Teufel“, „Erde“, „Staub“, „Nacht“, „Finsternis“, „Stürme“ u. dgl. ausgedrückt wird. Wenn also Hebbel sagt, daß ein Mensch durch eine Tat himmlische Rosen erntet, bzw. in den Höllenrachen gestürzt wird, so ist damit eine ethische Beziehung zum Ausdruck gebracht, und es sind solche Redewendungen nicht als hohle Phrasen zu betrachten. Zugleich erwähne ich, daß Hebbel in der reinen Liebe der Geschlechter und in der Freundschaft irdische

[1] Hebbel spricht von einer „Trauerwelt voll Mängel“ (VII. 28 33) von „zween Himmeln wunderhold“, in die das „dunkle“ Leben eingeschlagen ist (VII. 97 3/4), und sagt, daß die Tugend des Verkannten im Himmelsspiegel funkeln werde,

„Wenn auch nicht im trüben dieser Zeit.“ (VII. 40 u. 1/2.),

Verwirklichungen oder Verkörperungen des Ideals erblickt, wovon wir noch ausführlich handeln werden. Wenn er also die Geliebte eine duftende Rose nennt, so ist auch dies keine hohle Phrase, sondern es enthält einen Hinweis auf den ethischen Wert des Mädchens, bzw. ihrer Liebe und der Liebe zu ihr, einen Hinweis auf die innige Beziehung, in der sie zum Ideal steht, und wenn Hebbel die am Grabe des Geliebten Trauernde von sich selbst klagen läßt:

„Die Rose ist gebrochen,
Vom rauhen Sturm zerknickt“ (VII. 20$_{29/30}$),

so will er damit nicht sagen, daß ein zartes und liebliches Geschöpf trauert u. dgl. m., sondern daß ein sittlich überaus wertvolles Verhältnis durch ein grimmiges Geschick[1] zerstört worden ist, d. h. daß die allem Irdischen anhaftende, idealfeindliche Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit („rauher Sturm“), das menschliche Gebundensein in Not und Tod (vgl. VII. 64$_{14}$), in „steife Formen“ und „starrende Normen“ (VI. 253$_{3/4}$), es war, welche in der Brust des Mädchens das durch die Liebe in ihr gegenwärtige und irdisch verwirklichte Ideal verdunkelte. Es ist selbstverständlich, daß die erwähnten Worte („Himmel“ usw.) bei Hebbel auch vorkommen, ohne im ethischen Sinne gedeutet werden zu können.

Einige Stellen, an denen die erwähnte Eigentümlichkeit der Terminologie Hebbels hervortritt, seien angeführt:

Vgl. zu „Himmel“ und „Unsterblichkeit“: VII. 14$_{12.16.24/5}$, 16$_{61}$, 17$_{14.22.32}$, 18$_{60}$, 21$_{5/6}$, 22$_{19}$ff.$_{33}$, 23$_{24}$ff, 24$_{36.44.53}$ff., 33$_{158}$, 37$_{25}$ff.. 38 („Fragmente“), 39$_{21}$, 40$_{2}$, 41$_{12.25}$ff., 78$_{10}$, 97$_{4}$, 113$_{104}$.

„Paradies“: 14$_{30}$, 21$_{34}$.

„Geist“: 18$_{65}$, 23$_{13}$, 33$_{156}$, 36$_{4.14}$, 39$_{3}$, 40$_{37}$ Nr. 6.

„Licht“: 3 („Zum Licht“), 13$_{34}$, 16$_{72}$, 18$_{48}$, 33$_{161}$ff., dazu 32$_{105}$ff., 77$_{20}$, 78$_{10}$.

„Morgenrot“: 18$_{54}$, 21$_{12.18}$, 36$_{19}$.

„Sonne“: 39$_{3}$, 75$_{14}$. (Auch vom Monde und von den Sternen ist oft im gleichen Sinne die Rede.)

„Gold“: 39$_{12}$, 97$_{2}$.

„Rose“ (Blumen): 3$_{9}$, 9$_{7}$, 14$_{29}$, 17$_{31}$, 18$_{61}$, 19$_{11/16}$, 20$_{29}$, 23$_{18}$, 29$_{35.38}$, 33$_{152/3}$, 36$_{2}$, 37$_{25/32}$, 41$_{7/8.25}$ff., 52$_{35}$, 105/6 („Der Knabe“), 106$_{8}$, 107$_{16}$, 126 („Rosenleben“).

---

[1] Vgl. VII. 20$_{43}$: „Was wild das Schicksal trennte.“

„Hölle“: 10_{25}, 22_{25}ff., $30_{58.62}$, 33_{156}.

„Nacht“, „Dunkel“, „Finsternis“:[1] $3_{2.6}$, $9_{3.9}$, $13_{25.30}$, 16_{71}, 17_{10}, 21_{1}ff., 32_{105}ff., (vgl. 33_{161}ff.), 77_{13}, (trotz „Abend“ $_{9}$), 97_{1}.

„Sturm“, „Orkan“: $9_{2.14}$, 10_{18}, 15_{31}, 20_{30}, 39_{13}.

„Staub“: 33_{148}, 39_{12}, 40_{37} Nr. 6.

Das Umsichwerfen mit solchen Worten gibt den Jugenddichtungen Hebbels den Charakter des Phrasenhaften und Unfertigen. Mag dabei auch manches auf die Rechnung jugendlicher, vielleicht durch Schillers Einfluß noch gesteigerter Überschwänglichkeit kommen, so ist doch zu bedenken, daß Hebbel sich eine eigene Sprache ausgebildet hatte, in der er von anderen Dingen zu uns redet, als die Worte zunächst anzudeuten scheinen.[2] Diese Worte sind indessen keine Masken, die Hebbel seinen Gedanken bewußt vorhält, es ist keine Geheimsprache, deren er sich bedient, und deren verborgener Sinn nur einem beschränkten Kreise Eingeweihter verständlich sein soll, sondern er verbindet mit jenen Worten ethische Vorstellungen, weil es eben ethische Werte oder Beziehungen sind, von denen er die Welt erfüllt glaubt und die er für den Nerv und Kern jedes Seins, Geschehens oder Handelns hält und demgemäß immer im Auge hat.

2. Sittliche Weltordnung und Freiheit.

a) Die Weltordnung als Regulator alles Geschehens.

Das Sittengesetz schreibt für den Einzelnen Harmonie zwischen Neigung und Pflicht vor. Reden wir von einer sittlichen Weltordnung als demjenigen Zwange des Geschehens, der die endliche Verwirklichung der Vorschriften des Gesetzes verbürgt, und bedenken wir, daß im irdischen Leben das Gesetz weder erfüllt noch außer

---

[1] Die Nacht ist bei Hebbel nicht durchweg Symbol des Bösen; da, wo sie als Schlummer spendend auftritt, ist sie vielmehr etwas ethisch Erfreuliches und Wertvolles. Von Finsternis und Dunkel gilt dies nicht.

[2] VII. 47_{32} spricht er von der „Rosenwolke des Scheines“; dieser Schein ist nicht lobenswert und könnte etwa als „Staubwolke“ bezeichnet werden, aber der in den Schein sich Hüllende täuscht sittliche Reinheit vor, umgibt sich unberechtigterweise mit „rosigem“ Schimmer und verbirgt seinen Mangel hinter einer „Rosenwolke“, die Schein ist, die er vorspiegelt.

„Wohl war der Ritter rosenroth,
Doch in sich trug er Sünd' und Tod“ (VII. 30_{47})

ist ebenso zu interpretieren. Ähnlich VII. 57_{89}.

Kraft gesetzt werden kann,[1] so würde der absolut Tugendhafte, der die Neigung zur Sünde in sich ertötet hat, ebenso wie der absolut Böse, der von der Pflicht nichts mehr weiß, aus dieser Ordnung heraustreten. Auf der Notwendigkeit der Weltordnung beruht es, daß der Mensch seine sittliche Doppelstellung nie aufgeben kann, solange er als Mensch lebt; immer ist er zwischen zwei Extreme gestellt, zwischen Neigung und Pflicht, er ist „Alles und Nichts", „Gold und Staub" (VII. 39 13),

„Des Menschen Kraft reicht eben aus
Zum Kämpfen, nicht zum Siegen,
Wir sollen in dem ew'gen Strauß
Nicht steh'n und nicht erliegen." (VI. 265 25/8.)

b) Die Freiheit als Zusammenhang mit dem Unendlichen.

Was den Menschen an das Ideal, an das Gute, fesselt, ist die Pflicht, und sie ist in ihm lebendig vermöge seines Zusammenhanges mit dem Ideal, mit dem Unendlichen. Er ist ein aus dem „Lichtmeer jener Geistersonne" Erschaffener (VII. 39 Nr. 4 3/4), denn, wie er durch den Tod in den idealgleichen Zustand versetzt wird, so befand er sich, wie wir noch sehen werden, bereits vor der Geburt in einem solchen Zustande. Der unlösbare Zusammenhang, in dem er mit dem Ideal steht, ist seine Freiheit. „Ich kann mir keinen Menschen ohne Freiheit denken und ebensowenig einen ganz freien Menschen. Die Freiheit ist dem Menschen von der Natur[2] eingeprägt, es ist der einzige Unterschied, den sie ihm vor anderen Geschöpfen gegeben hat. Darum kann er sie nie ganz verleugnen. Auch der größte Wollüstling hat Augenblicke, wo er den sich ihm darbietenden Genuß ausschlägt, auch der Bösewicht handelt edel" (IX. 6 79/86). Freiheit ist also die bei Lebzeiten immer nur relative Unabhängigkeit von der Neigung zur Sünde, von der Un-

---

[1] Für den Lebenden schreibt, wie schon angedeutet, das Sittengesetz ein unablässiges Streben nach dem Ideal vor. Vgl.:

„Erzittert nicht! Noch Keinem ist's gelungen,
Den eig'nen Weg ganz ungestört zu geh'n,
Doch wißt, es wird die Hyder stets bezwungen,
Vermögt ihr muthig im Gefecht zu steh'n." (VII. 12 u. 1/4.)

[2] Selbstverständlich ist hier unter Natur nicht die „physische Natur" zu verstehen; „von Natur gegeben" wäre der richtige Ausdruck. Vgl. „unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen" (IX. 3 4/5).

sittlichkeit in des Wortes doppelter Bedeutung;[1] sie ist der Zusammenhang mit dem Guten, mit dem sittlichen Ideal, wie wir sagten.

„Die wahre Freiheit trägt in der Brust,
Wer dem Gesetze folgt mit Lieb' und Lust,
Wer die Fesseln der Sinnlichkeit kühn zersprengt,
Und in's Reich des Ideals hinaus sich drängt.“ (VII. 7 107/10.)

α) Relative Freiheit.

Aus diesen Versen geht hervor, daß für den relativ[2] Freien das Sittengesetz (Neigung und Pflicht in Einklang zu bringen) kein eigentlicher Zwang mehr ist; ein solcher ist es nur für den relativ Unfreien, für den „Sklaven“:

„Das Gesetz mag Sclaven binden,
Denn dem Sinn[3] erliegt ihr Geist;[4]
Aber — dem muß es verschwinden,
Der die Leidenschaft zerreißt.“ (VII. 15 53/6.)

So lebt der relativ Freie in einem der himmlischen Seligkeit ähnlichen Zustande; Gott gab dem Menschen die „hohe Kraft“, „sich unsterblich selber zu vollenden“[5] (VII. 39 Nr. 4 6/7), der „Lichtgedanke der „Unsterblichkeit“ (d. h. eben der Idealgleichheit und Seligkeit) trägt den freien Geist zu immer heitern Höhen“ (VII. 38 Nr. 1).

„Alles bist Du“,

ruft Hebbel dem Menschen zu,

„wenn Du mit allmächt'gem Glanze,
In der Horen ewig flücht'gem Tanze,
In der Zeit[6] unendlicher Gewalt,
Unbekümmert um der Neigung Spiele
Frei bist in dem sclavischen Gewühle,
Bei'm Sirenenrufe kalt.“ (VII. 39 Nr. 4 13/20.)

„Zwar vergeht die morsche Hülle,
Doch der Geist[7] schwebt himmelan,
Freien ist Gesetz ihr Wille,
Den kein Tod zernichten kann — —.“ (VII. 15 49/52.)

[1] Die Wollust erscheint Hebbel als ein besonders verabscheuungswürdiges Laster.

[2] Schon in der Begriffsbestimmung der Freiheit liegt, daß sie auf Erden nur eine relative sein kann; absolut frei ist der Mensch erst nach dem Tode.

[3] = den Sinnen, der Sinnlichkeit, sinnlichen Leidenschaften.

[4] S. v. a. auf das Ideal gerichtete Sinnesart.

[5] Hebbel sagt hier etwas zu viel: ganz erfliegt der Tugendhafte das hohe Ziel, das er sich gesteckt hat, nicht.

[6] = Zeitlichkeit im Sinne der idealfeindlichen Beschaffenheit der Welt

[7] Hier wieder s. v. a. auf das Ideal gerichtete Sinnesart.

Es hat also, wie man sieht, im relativ Freien, im Tugendhaften, die Pflicht die Neigung zur Sünde überwunden, die aber trotzdem den Menschen, solange er lebt, gelegentlich wieder „zur Erde“ bringt, denn nur das Grab „zernichtet“ die Macht des „Staubes“ (VII. 40 37/8). Die Freiheit bleibt also immer eine relative und wird erst im Jenseits zu einer absoluten, und es drängt sich die Frage auf nach dem Unterschiede zwischen beiden Arten der Freiheit und besonders nach dem die relative Freiheit als eine solche charakterisierenden Moment.

β) Neigung zur Sünde.

α_1 Enge dieses Begriffes.

Dieses Moment müßte in der nie ganz auszurottenden Neigung des Menschen zur Sünde bestehen, aber wo ist z. B. bei der auf dem Grabe des Geliebten trauernden Laura (VII. 19—21) auch nur die Spur einer solchen Neigung aufzuzeigen? Wir erinnern uns, daß Hebbel den Geist des Menschen als seine Unendlichkeit, den Körper als Endlichkeit bezeichnet (IX 5 70/2). Solange der Mensch lebt, ist er also immer mit Endlichkeit mit Irdischem behaftet und befleckt. Wir müssen demnach den Begriff der „Neigung zur Sünde“ in bezug auf den Tugendhaften weiter fassen, als der gewöhnliche Sprachgebrauch es zuläßt, und darunter das der Sünde zugrunde Liegende, das Kreatürliche verstehen.

Ganz ähnlich versteht Hebbel später unter Schuld nicht die eigentliche unsittliche Tat, sondern das ihr zugrunde liegende Individuelle als solches, welches dem Ganzen widerstrebt. In diesem Sinne ist jeder schuldig, sofern er ein Mensch, d. h. ein für sich und nicht lediglich als dienendes Glied des Ganzen lebendes Wesen ist. Hebbel sagt später einmal, man müsse eigentlich im Dramatischen einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen: „Das Böse einer ursprünglich[1] edlen aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das ursprünglich[2] in den Charakteren bedingte Böse die

[1] S. v. a. „zunächst“. Eine zunächst edle Natur ist eine noch nicht verwilderte, nicht aber eine solche, die von dem „ursprünglich in den Charakteren bedingten Bösen“ frei ist.

[2] Hier in anderer Bedeutung, s. v. a. „Durch die Individuation bedingt, dem Individuum als solchem anhaftend“. Vgl. die „uranfängliche“ Schuld (XI. 29 29). Gleichwohl kann, wie ich zugebe, „ursprünglich“ in beiden Fällen die letztere Bedeutung haben, da auch nach der späteren Ansicht „ursprünglich“ niemand absolut böse sein kann; Hebbel hätte dann sagen müssen: „Das Böse der ursprünglich edeln aber verwilderten Natur gibt die Schuld.“ Doch dies ist nebensächlich.

Natur“ (T. 2901), aber er hält diesen Unterschied nicht fest, und man kommt völlig aus, wenn man unter Schuld das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse, d. h. eben das dem Ganzen widerstrebende Individuelle versteht, gleichviel, ob es sich aktiv gegen die Welt hervorkehrt oder nicht. Ist dieser Sprachgebrauch schon verwirrend (man denke z. B. an die „schuldige“ Agnes Bernauer), so ist es der uns hier beschäftigende, der Frühzeit angehörende noch mehr. Was heißt „Neigung zur Sünde“? Hebbel versteht, wie wir gesehen haben, unter Sünde besonders die Wollust, es müßte also die am Grabe des Geliebten trauernde Laura, da sie, als eine Lebende, die Neigung zur Sünde noch nicht völlig abgestreift haben kann, ein wollüstiges Wesen sein, und das ist doch offenbar nicht Hebbels Meinung. Die Schwierigkeit liegt darin, daß Hebbel, im Gegensatz zu später, ein Laster *κατ' ἐξοχήν* kennt, was sicherlich mit seiner christlichen Erziehung im sittenstrengen Kreise und mit dem Umstande zusammenhängt, daß er in der reinen Liebe eine irdische Verwirklichung des Ideals erblickt.

Wir werden, den Begriff der Neigung zur Sünde erweiternd, unter ihr die allem Irdischen anhaftende Unvollkommenheit verstehen, die sich im relativ Unfreien allerdings als Neigung zur Sünde, d. h. zu allen möglichen Lastern, äußert, im relativ Freien aber als letzter Rest des Bösen zwar noch vorhanden ist und hier und da wohl als Versuchung, irgend eine Sünde zu begehen, lebendig wird oder werden kann, im allgemeinen aber als Erdenrest in ihm besteht, der seine relative Freiheit weder gefährdet noch ihm selbst irgend wie zum Vorwurfe gereichen kann.

β_1 Die Endlichkeit und ihre Überwindung.

Die irdische Unvollkommenheit fällt zusammen mit dem von Hebbel als „Endlichkeit“ bezeichneten Körperlichen, mit dem Kreatürlichen im Menschen. Dies ist das im Tode Abzustreifende und Zurückbleibende, das caput mortuum, es ist das nicht „Geist“ Seiende, den Menschen Bindende, der „Staub“, der „süße Ruh' im Staube“ findet, während die Seele (Hebbel könnte dafür auch „der Geist“ sagen) der Seligkeit teilhaftig wird (VII. 24 39/40). Man könnte es das sittlich Bewußtlose oder bewußtlos Bleibende nennen oder das rein Physische, welches den Elementen zurückgegeben wird.[1]

---

[1] Vgl.: „„Was dem Staube gehört, das muß sich dem Staube vermählen,
Doch den unendlichen Geist fesselt kein endliches Band.““
(VII. 40 Nr. 6.)

Hebbel weist wiederholt darauf hin, daß es im Tode zurückbleibt:

„So schlafe denn dein Staub hier süß,
Sei selig du im Paradies“ (VII. 33 157/8)

rufen Engel der in das Himmelreich eingehenden Rosa zu. Von Laura heißt es:

„Sie lebt im Paradies;
Ihr Leib ruht ihm zur Seite
Und schlummert engelsüß.“ (VII. 21 54/6.)

Hat der Mensch das Böse bis auf den letzten Rest des Irdischen überwunden, so kann seinem Hinübertreten in das Reich der Vollendung nichts mehr entgegenstehen; der mit der Überwindung als identisch zu bezeichnende bloße Wunsch, zu sterben, vollendet zu werden, reicht, wie mehrere Gedichte Hebbels zeigen, hin, um dem Tugendhaften die Pforten des Himmels zu eröffnen; er besitzt die Kraft, „sich unsterblich selber zu vollenden“, aber, und das ist wichtig, das Hinübertreten ins Reich der Seligkeit ist nur durch die Gnade Gottes möglich, eine Gnade, deren Gewährung Hebbel als selbstverständlich annimmt und darum nicht ausdrücklich preist, die aber verweigert werden könnte, wenn sie auch nie verweigert wird.

γ) Stellung des Freien zum sittlichen Ideal und zur irdischen Welt.

Je mehr der Mensch das Endliche in sich erstickt, um so reicher entfaltet sich in ihm das Unendliche, wächst seine Freiheit empor, die eben sein Zusammenhang mit dem Unendlichen ist. Je freier er ist, um so leichteren Zugang hat der Gehalt des sittlichen Ideals zu ihm, umso befähigter wird er, alle Offenbarungen desselben zu erfassen, die spurlos an ihm vorübergehen, wenn er sich das „Heil“, das sie enthalten, nicht zu eigen machen kann, d. h., wenn er nicht genügend frei ist und in keinem innigen Zusammenhange mit dem Ideal steht. Dies ist nach meiner Auffassung der Sinn des Gedichtes „das Abendmahl des Herrn“. Es schließt mit der Strophe:

„Ja, dies Mahl — es geht auf Tod und Leben,
Nie empfängt's, wer hier[1] nicht Heil gewann;
Nicht, weil Gott dem Sünder es nicht geben —
Nein, weil er's nicht fassen kann!“ (VII. 123 23/6.)

[1] In dem Mahle, das als höchste Offenbarung des Gehaltes alles Heils anzusehen ist.

Das Gedicht zeigt eine durchaus religiöse Einkleidung der Gedanken, und es ist interessant, zu sehen, wie HEBBEL in dem, was die Religion ihm darbietet, seine eigenen Gedanken sucht und findet und es im Sinne seiner Weltanschauung verwertet.[1] In der Bestimmung, daß der, welcher ißt und trinkt und nicht glaubt, sich

[1] Um dieses Verfahren HEBBELS zu kennzeichnen, sei ein Beispiel aus der späteren Zeit angeführt. HEBBEL schreibt aus München an Elise: „Das Christenthum verrückt den Grundstein der Menschheit. Es predigt die Sünde, die Demuth und die Gnade. Christliche Sünde ist ein Unding, christliche Demuth die einzig mögliche menschliche Sünde, und christliche Gnade wär' eine Sünde Gottes. Dies ist um Nichts zu hart" (Br. I. 163_{22}, 164_{2}). Zur Erklärung sei bemerkt, daß HEBBEL die tragische Schuld, als etwas mit dem Leben selbst Gesetztes, gar nicht zu Umgehendes, also Notwendiges, im Willen selbst Liegendes, von der christlichen Erbsünde, die erst „aus der Richtung des Willens entspringt" (XI. $4_{11/6}$), streng unterscheidet. „Christliche" Sünde, d. h. also die auf das Böse gehende Willensrichtung eines Menschen, der das Ebenbild Gottes, des Allgütigen, ist, ist ein Unding. „Sünde" (im Gegensatz zur Schuld) ist etwas ethisch durchaus Negatives, wer sündigt, tritt aus der geheiligten Ordnung der Dinge heraus und „befehdet in freiem Hasse" das Gute. Er würde sich selbst transzendent werden und aus dieser Transzendenz heraus die geheiligte Ordnung der Dinge umstoßen. Der Begriff eines solchen Heraustretens und Transzendierens hat aber keinen Platz innerhalb einer Weltanschauung, die von der Überzeugung der Vernünftigkeit alles Geschehens getragen wird, welche eben die Immanenz jener heiligen Ordnung ist. „Es giebt keinen Tugendhaß; die Sünde hat große Macht, aber die Macht, sich als selbständiger Gegensatz der Tugend hinzustellen und diese in freiem Haß zu befehden, hat sie nicht" (X. 398_{31}—399_{1}). „Christliche" Sünde, d. h. das, was HEBBEL unter dem vom Christentum aufgestellten Begriffe versteht, ist ein Freveln aus freier Bosheit. Ein solches ist für ihn aber ein „Unding", da er nur ein Freveln aus Notwendigkeit kennt. (Vgl. P. 117/8 dazu T. 2266).

Gott (pantragisch als Lenker der Selbstkorrektur der Menschheit, als sittliches Selbstbewußtsein der Idee gefaßt) kann keine Gnade üben, d. h. etwas dem sittlichen Ideal, der Idee, Widerstrebendes bestehen lassen oder entschuldigen und damit die absolut notwendige Korrektur aufhalten, in deren Vollzug er selbst als Geist offenbar wird, wenn er nicht, er selbst zu sein, aufhören und die Welt zum Chaos machen will. Christliche Gnade wäre also eine Sünde Gottes, und zwar des Gottes, wie HEBBEL ihn bestimmt. (Die Bemerkung, daß die Welt „Gottes Sündenfall" ist (T. 3081), hat damit nichts zu tun).

Christliche Demut, d. h. ein willenloses Aufgeben alles Individuellen zugunsten eines Ertrinkens in Gott, käme nicht einer „Realisierung der Idee", einer Herstellung des Monadenreiches gleich, sondern würde die bestehende Welt aufheben. Das diese Realisierung der Idee herbeiführende Tun des Einzelnen — das Begreifen seines individuellen und notwendigen Verhältnisses zum Universum, das sich Durcharbeiten bis zu diesem Begriffe und das Festhalten desselben (Br. IV. 102_{23}, 103_{3} T. 4274) — entspringt keineswegs einem „demütigen" Ver-

selbst das Gericht ißt und trinkt (vgl. VI. 200 31/2), liegt nicht der Sinn, den HEBBEL aus ihr herausliest bzw. in sie hineindenkt, wenn sie auch sehr wohl die Nebendeutung zuläßt, daß der Ungläubige die vermittelten Gnadengüter nicht zu fassen vermag. „Auf Tod und Leben" geht es bei HEBBEL auch, wobei natürlich unter Leben ewiges Leben, Seligkeit und unter Tod Verdammnis zu verstehen ist, denn das nicht erfassen Können der Offenbarungen des sittlichen Ideals bedeutet einen Mangel an Freiheit, eine Unfreiheit, ein Preisgegebensein an die Sünde und an das Böse, welches ein Hinübertreten in das Reich der Seligkeit ausschließt. Die Fähigkeit aber,

---

halten. Der Demütige frägt nicht nach dem Warum. Aus einem willigen Aufgehen Williger (d. h. vom Warum Wissender) in Gott resultiert die Realisierung der Idee und die gegenwärtige Welt bedarf der treibenden Hefe des Individuellen, Gott bedarf der Menschen, wie sie nun einmal sind, denn ihr Individuelles, Schuldvolles, sollizitiert und entwickelt den unverlierbaren und unzerstörbaren Kern in ihnen, der, zur Monade verklärt, einen notwendigen und unveräußerlichen Bestandteil, eine nicht zu entbehrende Nuance im Reichtum des göttlichen Gedankens ausmacht und darstellt. Gerade in der Münchener Zeit, aus der die uns beschäftigenden Angriffe auf das Christentum stammen, ringt sich HEBBEL zu dieser Ansicht durch und betont sie aufs Nachdrücklichste.

„Der Mensch ist die Continuation des Schöpfungsacts, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert" (T. 1364). (HEBBEL bemerkt hierzu: „Dies ist die tiefste Bemerkung im ganzen Buch".) Eine Erstarrung und Verstockung der Welt würde der Demütige herbeiführen, er würde Gott zu seiner Krücke machen, aber Gott hat, wie HEBBEL in demselben Briefe an Elise schreibt, dem Menschen Beine gegeben und will nicht die Krücke des Menschen sein (Br. I. 168 20/21. Ebenso T. 1212). „Kraft gegen Kraft" ist HEBBELS Losung: es ist keine Sünde, es ist Bedingung des Lebens, daß der Mensch seine Kräfte gebraucht; in Gott ist die Ausgleichung (Br. I. 331 8/10). Indem der Mensch demütig handelt, willig, oder vielmehr willenlos, in Gott aufgeht, entzieht er der sittlichen Welt die sie vorwärts treibende Kraft und lähmt ihren Betrieb, indem er das sie zur Selbstkorrektur aufrufende Element, eben das Individuelle, vernichtet und damit dessen Kraft, alle, in die Monade eingehenden Qualitäten voll zu entwickeln, bricht. „Demuth hat die Welt nicht gebaut, aber Demuth — wenn sie möglich wäre — könnte sie zu Grunde richten" (Br. I. 168 10/11). Da der Mensch durch keine Schuld die Welt zugrunde richten, da er absolut Böses aus freiem Tugendhaß nicht vollbringen kann, so wäre christliche Demut „die einzig mögliche menschliche Sünde". HEBBEL hält sie für unmöglich, weil das, was er Schuld nennt (eben das die Demut Ausschließende, ihr Gegenteil), mit dem Leben selbst gesetzt ist.

Eine richtige Erklärung der interpretierten Briefstelle bringt JOACHIM FRENKEL (HEBBEL-Forschungen Nr. II. FRIEDRICH HEBBELS Verhältnis zur Religion. B. BEHRS Verlag 1907) S. 42. Die philosophischen Grundbegriffe sind bei FRENKEL nicht besonders scharf präzisiert.

die Offenbarungen des sittlichen Ideals erfassen und aufnehmen zu können, beruht auf der Freiheit des Menschen, sie erhebt ihn über die Sünde und gibt ihm Kraft, alles Widrige zu ertragen, was ihm begegnen kann, und

„Muth, das Schwerste zu erleiden,
Wenn sich Pflicht und Neigung friedlich scheiden[1]
Auf dem Meer der Leidenschaft.“ (VII. 39 Nr. 4 8/10.)

δ) Erhebende Wirkung der Freiheit.

Wenn also der Mensch im Gesetze (Neigung und Pflicht in Übereinstimmung zu bringen) lebt, d. h. frei ist, so vermag nichts Irdisches ihn anzufechten oder gar sittlich zu zerstören.[2] Ferner ist der Freie erfüllt von gläubigem Mut und Selbstvertrauen.

„Zagt nicht. Hocherhaben
Über jeden Schmerz
Dieses Erdenlebens
Ist ein sich vertrauend Herz!“ (VII. 18 49/52.)

Im „Widmungsgedicht“ wünscht Hebbel einer Freundin „Selbstgefühl“, das er die „Sonne“ der Menschenbrust nennt, welcher Glück und Lust wie auf einen Zauberschlag entblühen;

„— das Wort ist engbegränzt
Und nennt doch Alles, was das Leben kränzt —
Mög' dieses denn Dich ewiglich durchglüh'n!

Ein Rosenstrauch im Sonnenscheine,
Der, wenn er auch nicht immer Rosen trägt,
Sie doch im tiefsten Busen hegt,
Dieß wird nun immerdar Dein Leben sein!“ (VII. 107.)

Das Schicksal des Menschen erscheint in seine Freiheit gelegt. Ganz in diesem Sinne heißt es später (1839):

„„Warum ficht mich so manches Übel an?“
Weil Gott Dich vor Dir selbst nicht schützen kann!“
(VI. 283 Nr. 2).

Und bereits in sehr früher Zeit:

„Zum Lichte[3] ringt! Im Licht ist Muth zu tragen
Des Glückes Wechsel ohne bange Klagen.“ (VII. 3 11/12.)

---

[1] Unklarer Ausdruck; wohl s. v. a. „nicht im Kampfe miteinander liegen“.
[2] Vgl. „Edles im Staube“ VII. 48 Nr. 19.
[3] Vgl. Vers 1: „Zum Lichte ringt! Licht ist Symbol des Guten.“

Es kommt also auf den Zusammenhang des Menschen mit dem Ideal an, und er kann, wenn dieser Zusammenhang besteht, nicht durch äußere Ereignisse, durch „des Glückes Wechsel" sittlich beeinträchtigt werden oder gar zugrunde gehen. Deutlichen Ausdruck findet dies im „Stammbuchblatt", in dem HEBBEL sagt, daß das Leben, so reich es auch erscheint, uns doch nichts geben, sondern nur vieles nehmen kann, daß aber der Trost bleibt:

„Ich bin nicht, wie im Meer der Kahn
Ich kann durch mich nur untergehen,
Und nie durch meine rauhe Bahn!"[1] (VII. 124 6/8.)

Die Verse sind an Emilie Voß, HEBBELS Jugendgeliebte, gerichtet (VII. 415 o.). Es entspricht vollständig HEBBELS Gewohnheit, mit derartigen ernsten Betrachtungen einer Geliebten gegenüberzutreten. Wenn ich mich recht erinnere, wurde das Gedicht erst vor wenigen Jahren entdeckt und in dem Sinne kommentiert, daß es als Motto über HEBBELS Leben zu setzen und der Ausdruck der kraftvollen, in sich gefestigten Persönlichkeit sei, die in allen Stürmen des Lebens sich treu bleibt und sich bewährt und ihnen nur dann unterliegen kann, wenn sie sich selbst verliert; der ganze HEBBEL, so hieß es, spräche aus ihnen. Ich möchte diese Ausdeutung in einem durch unsern Zusammenhang nahe gelegten Sinne fassen: Für den Tugendhaften, für den HEBBEL sich selbstverständlich hält, ist das Leben allerdings eine „rauhe Bahn", geben kann es ihm nichts — denn den ewigen Besitz der Freiheit verdankt er „der Natur", wie HEBBEL sagte (wir können dafür setzen: Gott) und sich selbst — es kann ihn nur berauben.[2] „Heil" kann ihm nur Gott geben (VII. 123 34/6); ob es erfaßt wird oder nicht, hängt von der Freiheit des Empfangenden ab. Es handelt sich hier um eine direkte Beziehung zwischen dem freien Individuum und Gott oder dem sittlichen Ideal,[3] und diese wird durch irgendwelche irdische

---

[1] Ähnlich im zweifelhaften Distichon „Glücksbestimmung":

„Willst Du dem Schicksal gebieten: so lerne Dich selber regieren.
Lenkst Du bedachtsam den Kahn, raubst Du den Winden ihr Spiel."
(VII. 240.)

[2] Vgl. später: „Das Leben ist eine Plünderung des inneren Menschen."

[3] Auf diese Beziehung weisen die Verse hin:

„Das Leben konnten sie dem Großen rauben,
Doch nicht den hohen, himmelvollen Glauben." (VII. 18 15/6.)

Es ist SOKRATES gemeint. Vgl. VII. 14 11. Ein „himmelvoller" Glaube ist immer ein sittlicher.

Schicksale nicht berührt. Dargeboten wird das Heil immer, immer ist es gegenwärtig, und so kann der Freie nur dadurch zugrunde gehen, daß er aufhört, ein Freier zu sein, als welcher er allein das Heil zu fassen vermag, d. h. er kann nur durch sich selbst zugrunde gehen, das Leben, die „rauhe Bahn", kann ihm nichts anhaben.

Verwandtes bringt die „Melancholie einer Stunde". Hier wird der betrogene Liebhaber folgendermaßen apostrophiert:

„Glückseliger — und bist Du auch betrogen,
So war's das Mädchen nur, die Liebe nicht, die trog —
Dir hat kein Schicksal falsch gewogen, —
Du warst es selber, der sich wog." (VII. 98 9/12.)

Der Betrogene ist „glückselig", weil die schlimmen Erfahrungen nicht vermocht haben, seinen Zusammenhang mit dem Ideal (hier eine irdische Verwirklichung desselben, die Liebe) zu lösen. Er hat sich an der Ungetreuen gewogen und dabei seine eigene sittliche Vollwertigkeit konstatiert.

Der Karikatur der Freiheit gedenkt HEBBEL VII. 47 Nr. 16 in „Gewisser Leute Freiheit". Sie gleicht der goldpapiernen Krone, die man entthronten Königen zum Spott reicht. Die vermeintlichen Freien werden mit Eseln verglichen, die frei zu sein glauben, aber trotzdem „sclavisch-geduldig" am Karren ziehen. Gemeint ist: dadurch, daß sie in Unfreiheit fielen, haben sie sich aller Würde begeben und sind nun ein Spielball niederer Schickungen und wohl auch Versuchungen. In der Praxis nimmt sich das freilich etwas anders aus: „Die Lage zerstört den Menschen, wenn der Mensch die Lage nicht zerstören kann — es ist gewiß", schreibt er mit Bezug auf die drückenden Wesselburener Verhältnisse an SCHACHT (Br. I. 26 5/7).[1]

Sein Zusammenhang mit dem Ideal äußert sich im Menschen als Pflichtgefühl, als Gewissen, welches im späteren System eine wichtige Rolle spielt. Wie sich bereits jetzt ergibt, ist es das, was den Menschen allererst zum Menschen macht, ihn immer wieder auf seine Pflicht hinweist und nie völlig in ihm erlöschen kann. „Betäubt" wird sein „Warnungsruf" durch das Toben der Leidenschaften

[1] Allerdings handelt es sich in dem besprochenen Gedicht um ein geistiges (Geist im ethischen Sinne zu verstehen) Zugrundegehen, welches mit einem Erdrücktwerden durch die „Lage" nicht zusammenzufallen braucht. In einem Brief an Charlotte Rousseau wird aus dem, selbst durch nahen Tod und Bewußtlosigkeit nicht aufgehobenen Zusammenhang des verstorbenen Freundes mit dem Ideal (dort Kunstideal) die Unsterblichkeit deduziert (Br. I. 350 16/20.).

(VII. 3 13/4). Im Tragödienfragment „Mirandola“ (V. 3 ff.) wird Gomatzina von seinem Gewissen vor allem Bösen gewarnt, das er sich anschickt, zu begehen, wir sehen ihn den heftigsten Gewissensqualen unterworfen, und noch bevor er selbst eigentlich in Aktion treten kann, macht sich der Warnungsruf bereits als dunkle, beängstigende Ahnung geltend (V. 8 23/6).

B. Über den Tod.

1. Der Tod als sittliche Verklärung durch göttliche Gnade.

Der Mensch vermag sich dem Ideale bis zu jedem Grade der Ähnlichkeit zu nähern, ohne es selbst zu erreichen. Je mehr er seine „Unendlichkeit“ zur Blüte bringt, um so mehr verfällt seine „Endlichkeit“, und einem Plus auf der einen Seite entspricht ein Minus auf der anderen. Zur höchsten Vollendung aber, zur Idealgleichheit, gelangt er erst durch den Tod.

Vor dem Grabe sollen wir nicht schaudern: „aus dem Schooße der Nacht erhebt sich ja auf's Neue die allbelebende Quelle des Lichtes, aus der erstorbenen Raupenhülle schwingt sich ja ein schöner Schmetterling hervor. Also wird sich aus dem Dunkel des Grabes das glänzende Licht schönerer Tage erheben“[1] (IX. 5 78/8). Der Tod bedeutet demnach für das Individuum eine Transfiguration, eine Überführung in einen höheren Zustand. Er löst die starren Formen des irdischen Lebens auf, in denen der sittliche Gehalt mehr oder weniger verkümmerte und nie zu voller Entfaltung gelangen konnte. Im Tode wird für den Tugendhaften die Harmonie zwischen Neigung und Pflicht, bis zu der er vorzudringen strebte, verwirklicht.

Der letzte Rest des Irdischen, die „Neigung zur Sünde“, wird abgestreift, nur die Freiheit bleibt bestehen, Sollen und Wollen fallen zusammen. Die sittliche Verklärung selbst ist, wie erwähnt, nur durch die Gnade Gottes möglich. Einem seligen Jüngling ruft der Dichter zu, er solle ihn dereinst in der Friedenszone empfangen und in der „Engel Chor“ einführen,

„Daß aus Gottes Aug' zum Segensthaue
Mir die Thräne der Vergebung rollt,
Daß ich, was ich hier nur glaubte, schaue,
Handle, wie ich hier gewollt.“ (VII. 24 49/52.)

Ähnlich in den Versen VII. 41 u., 42 o.

---

[1] Man beachte die Terminologie und die Gegensätze.

a) Sittlicher Gehalt des Lebens nach dem Tode.

Daß das irdische Leben im Vergleich zu der Existenz des Guten nach dem Tode als etwas ethisch Minderwertiges zu betrachten ist, ergibt sich aus der bereits erörterten Ansicht, daß die irdische Welt als Trübung des Unendlichen, des Ideals, erscheint (6.). Laura sagt am Grabe des Geliebten:

„Und werfe still mich nieder,
Und fleh' zu Gott dem Herrn,
Daß mir auch bald erlösche
Des Lebens öder Stern.“ (VII. 20 25 ff.)

Das Mädchen ist durch Zerstörung einer irdischen Verwirklichung des Ideals an die mangelhafte Beschaffenheit alles Irdischen erinnert worden, sie fühlt, vom Ideal losgerissen und getrennt, die ganze Unvollkommenheit ihres menschlichen Daseins und erbittet nun ihre Überführung in den Zustand höchster Vollkommenheit, ihre Vereinigung mit dem Ideal, die ihr auch durch den Tod zuteil wird. „Schön | Und mild, | Vom reinsten Getön | Der Sphären erfüllt, | Von rosigen Engeln umtanzt, | Mit duftigen Blumen bepflanzt, | Erhebt sich die Wohnung | Der jubelnden Seelen, | Die strebten auf Erden | Sich Gott zu vermählen“ (VII. 41 25 ff.). Wenn wir auf dem Meere des Lebens in „Nacht“ und „Sturm“ umhergeirrt sind,

„So wirft der Tod unser Anker aus,
Und führt uns heim in's Vaterhaus.“ (VII. 35 36/41.)

Man beachte auch die vorhergehende Strophe 29 ff. Daß insbesondere die Rose als eine Verkörperung des im „Hohen und Höchsten“ (VII. 126 11) verwirklichten sittlichen Gehaltes anzusehen ist, ist schon angedeutet worden. Starken Ausdruck findet dieser Gedanke im „Rosenleben“. Es schließt:

„Ich aber muß erst welken und vergehen,
Wenn Du[1] im Werden selbst schon unaufhaltsam
Beginnen darfst ein endlos Auferstehen“. (VII. 126 13/5.)

Die Rose wird also hier als ein besonders sittliches Produkt oder besser: Wesen aufgefaßt, dessen irdische Existenz bereits dem postmortalen Zustande der Verklärung sehr nahe kommt, und das einer Transfiguration kaum noch bedarf, die dem Menschen erst nach dem Tode zuteil wird. So ist auch der Himmel des jungen

[1] Die Rose ist gemeint.

HEBBEL mit Blumen geschmückt; die Menschen aber werden, wie es gelegentlich heißt, zu Engeln (VII. 23 18/21). Der „Himmel“, in den der Gute nach dem Tode versetzt wird, beschert ihm nach der „Nacht“ des Grabes das „glänzende Licht“ schönerer Tage, wie bereits erwähnt wurde. Hier erwartet ihn der Lohn, den die Erde ihm vorenthielt oder höchstens in Gestalt einiger Tränen gewährte, die man an seinem Grabe weint (IX. 13 11/3).[1]

α) Sehnsucht nach dem postmortalen Zustande. Begriff des Schmerzes und des Duldens.

Es ist in HEBBELS Gedichten viel vom Tode die Rede, aber wir haben daraus nicht auf eine melancholische Stimmung des Dichters zu schließen, sondern zu bedenken, daß das Grab die „Macht des Staubes zernichtet“ (VII. 40 38), und daß der Tod das wichtigste sittliche Ereignis ist und eine sittliche Erlösung und Erhebung bedeutet. Im Hinblick auf diese wird dem Guten das Leben zu einem Zustande des Duldens und Leidens, zu einer Prüfungszeit, die in Geduld zu überstehen ist. Es kommt dies in den Gedichten vielfach unter Hinweis auf den Trost im Jenseits zum Ausdruck.

Ich muß im Anschluß hieran abermals auf eine terminologische Eigentümlichkeit aufmerksam machen, die von der größten Wichtigkeit ist. Wenn HEBBEL vom Leiden und Dulden und insbesondere vom Schmerz und von der Sehnsucht spricht, so ist damit fast immer ein ethischer Schmerz gemeint. Schmerz ist die Sehnsucht des Tugendhaften nach Vereinigung mit dem sittlichen Ideal oder, kurz gesagt, die Sehnsucht des Menschen nach dem Himmel. Im Jenseits hört aller Schmerz auf, alles Leiden und Dulden hat dort ein Ende. Bei HEBBEL leiden und dulden nur die Tugendhaften (die Bösen werden gequält), und zwar infolge der irdischen Unvollkommenheit, sei es, daß die Menschen, von denen unter hundert kaum einer das Gute will und neunundneunzig mit frechem Mute diesem trotzen (VII. 8 117/8), sie anfeinden und beeinträchtigen, sei es, daß sie die eigene sittliche Unvollkommenheit als eine beengende Fessel empfinden, der sie entfliehen möchten. Der Begriff des Schmerzes müßte im Zusammenhang erörtert werden; er spielt auch beim späteren HEBBEL eine wichtige Rolle. Hier will ich zur Er-

[1] Der Ausspruch gehört HEBBEL nicht sicher an, dürfte ihm aber zuzuschreiben sein.

läuterung des Gesagten eine Definition anführen, die der Dichter im Jahre 1846 aufgestellt hat: „Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All losgerissen wurden, um als Polypen-Glieder ein Einzel-Daseyn zu führen“ (T. 3736). Da diese Definition aus dem Geiste des späteren Systems hervorgegangen ist, ist sie in der vorliegenden Fassung auf HEBBELS frühere uns hier beschäftigende Anschauung ohne weiteres nicht anwendbar, wir müssen sie etwa folgendermaßen übersetzen: Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, nach dem Unendlichen, ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom Unendlichen getrennt wurden, um eine irdische, allen Unvollkommenheiten unterworfene Existenz zu führen. Folgende 1837 entstandene Verse geben eine für uns brauchbare Definition, wenn sie auch nur einen Teil des soeben ausgesprochenen Gedankens enthalten:

„Schmerz ist der Durst nach Wonnen;
Willst Du den Durst verfluchen?
Er deutet auf den Bronnen,
Den Bronnen sollst Du suchen.“ (VII. 155 u.)

Wir müssen unter Wonnen die aus der Vereinigung mit dem Ideal hervorgehende Seligkeit verstehen und unter dem „Bronnen“ den Urquell alles Seins, das Unendliche, das Ideal. Das von diesem Abtrennende, sagen wir: der „Stachel“ des Schmerzes (vgl. VII. 35 $_{3/4}$), ist das, was wir, den Begriff erweiternd, unter „Neigung zur Sünde“ verstanden (12, 13).

Wir werden also, wenn von Schmerz und Sehnsucht, von Leiden und Dulden die Rede ist, uns immer die Beziehung des Schmerz Empfindenden, des Duldenden zum Ideal gegenwärtig zu halten und zu bedenken haben, daß alles Leiden eine Folge der gedachten Beziehung und zugleich der irdischen Trübung ist. Wir bezeichnen Schmerz und Sehnsucht, da sie läuternde Kraft besitzen und im Jenseits gestillt werden, als Wirkungen des Ideals.

Es ist zu beachten, daß durch diese Erwägungen der Begriff der Sehnsucht, z. B. derjenigen der Liebenden, eine ethische Vertiefung und Bereicherung erfährt: nicht ein individuelles, sondern ein allgemeines, ein Weltgefühl erfüllt die Brust des Sehnsüchtigen, nicht um die Vereinigung mit irgend einer Person handelt es sich letzten Endes, nicht ein individuelles Streben ruft nach Befriedigung, sondern ein alles Irdische erhebender und alles Menschliche adelnder Drang nach Aufschwung und Erlösung, nach Vereinigung mit dem

Unendlichen, dem Urquell alles Seienden, aus dem wir hervorgingen und zu dem wir zurückkehren, hebt den Bedürftigen empor und weiht seine Seele. Wir treffen das Richtige, wenn wir in Anlehnung an einen späteren Ausspruch HEBBELS sagen: „in der Brust des Schmerz Empfindenden, sich Sehnenden, hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Wehe ihren Reigen.“ (HEBBEL schreibt: „in der Brust des Dichters“, T. 645).

Selbstverständlich ist das Leben des Tugendhaften nicht ein ununterbrochener Zustand des Duldens und Leidens, sondern es weist auch Momente auf, in denen er des Vorgefühls himmlischer Seligkeit sich erfreut, doch geschieht dies nur auf Grund vorhergegangenen Duldens und Schmerzes. Vgl.:

„Wahr ist's aus dem Meer der bittern Schmerzen
Schöpft der Weise — Seligkeit.“ (VII. 40 29/30.)

β) Todesfreudigkeit. Verwirklichung des Wunsches der Duldenden nach Realisierung des Ideals durch augenblicklichen Tod.

Kehren wir nach dieser kurzen Abschweifung zu unseren Erörterungen über die Verwirklichung des Ideals durch den Tod zurück.

Aus der „Trauerwelt voll Mängel“ schwebt der Erlöste „hin in der Vollendung Reich“, er

„Darf den reinsten Hauch der Gottheit trinken
Und empfängt der Duldung hehren Lohn.“ (VII. 23 23/6.)

Den „vorangegangenen Frommen gleich“, ist er ein „Engel“ durch seines „Flammentriebes[1] Überwindung“, er erhält eine Krone[2] (ibid. 21/3. 28), in der „jede göttliche Empfindung“, die er auf Erden hatte, ein Edelstein ist[3] (VII. 24 53/6), oder „der Duldung schöne

[1] „Flammentrieb“ ist sittlicher Trieb, da Licht, Flamme, Sonne u. dgl. m. Symbole des Guten sind.

[2] Dasselbe VII. 106 12/3:

„Muß doch in des Heißgeliebten Krone,
Die ihm Gott im Himmel gab zum Lohne“ usw.

(Vgl. viel später T. 5674.)

[3] Auch zu Blumen werden die guten Taten: Der Tod bereitet dem Tugendhaften ein ruhiges Lager

„Aus den Blumen, so die Tugend Dir gestreut.
(Jede That, die Dir zum Ruhme,
Ward zur Blume,
Die Dich nun mit ihrem Duft erfreut).“ (VII. 41 4/9.)

Palmenkrone“ (VII. 13 40). Engel umschweben „die sanfte Dulderin“ (VII. 21 49/50).

„Duldet muthig! Durch ein edles Leben,
Nicht durch Thränen feiert meinen Tod!“ (VII. 24 33/4.)

ruft der Selige den Hinterbliebenen zu. Ähnlich:

„Doch getrost, Du armer Pilger, —
Ruhig fort den Dornenlauf,
Auch Dein Vater naht und schließt Dir
Einst die dunkle Pforte auf! (VII. 75 31/4.)

Der letzte Vers des Sonettes „An einen Jüngling“ (VII. 81 u.) enthält die Hinweisung auf die Erlösung durch den Tod. In einem Liebesgedicht „Laura; über ihren Blick beim Anhören leichtsinniger Redensarten“ (VII. 50 f.) wird auf den Tod Lauras als die würdigste Verklärung ihres Erdenlebens hingewiesen und zum Schluß eine Liebe zu ihr im Jenseits gewünscht, die dem Dichter eine Seligkeit geben würde, „die kein Seraphim so köstlich hat“. So sehr es zunächst befremden muß, wenn in einem Liebesgedicht der Besungenen gewissermaßen der Tod gewünscht wird, kann es doch nach den dargelegten Ansichten Hebbels über Liebe und Tod nicht überraschen; die letzte und höchste Verklärung kann der Geliebten allein das Erwünschteste sein.

Es finden sich in den Gedichten zahlreiche Schilderungen, in denen wir sehen, wie der Sehnsucht nach Erlösung von aller irdischen Unzulänglichkeit sogleich durch den Tod Erfüllung wird, was als eine besondere Gnade Gottes anzusehen ist. Man kann hierzu immerhin auf die Tagebuchnotiz verweisen: „In dem Augenblick, wo wir uns ein Ideal bilden, entsteht in Gott der Gedanke, es zu schaffen“ (T. 96). In diesem Sinne ist das (21) schon erwähnte Gedicht „Laura“ (VII. 19 ff.) zu verstehen; ihr Flehen wird erhört, wie die Schlußstrophe sagt, ihre Vereinigung mit dem verstorbenen Geliebten und dadurch mit dem Ideal selbst, erfolgt, sobald sie dieselbe erbeten hat. Ferner „Die Weihnachtsgabe“ (VII. 78/9). Hier bittet ein armes Kind:

„Gott, Urquell alles Lichts,
Gieb eine Weihnachtsgabe
Der Mutter, ich wünsche mir nichts!“

worauf Gott sogleich die Mutter sterben läßt:

„Die beste Weihnachtsgabe,
Die hat er der Mutter gereicht.“

Man sieht, wie schon hier das einseitige Betonen der „Poesie der Idee“ jene Unnatürlichkeiten hervorruft, die die Wirkung mancher Produkte aus späterer Zeit beeinträchtigen. Zu erwähnen sind noch „Das Kind“ und „Des Königs Tod“ (VII. 66/7, 123/4). Das Kind, dem die Mutter gestorben ist, betet:

„Du Vater dort oben, mein Vater du,
Komm, führ' mich Verlaßnen der Mutter zu“
. . . .
„Und Gott im Himmel erhörte sein Fleh'n,
. . . .
Und der Engel des Todes umfaßte mild
Der trostlosen Unschuld trauerndes Bild:
„Lieb Herz, sei ruhig und sonder Harm,
Ich führe dich ja in der Mutter Arm!“
. . . .
Und Weste umsäuseln sie lau und klar
Und Rosen umdüften sie wunderbar.
Bei der Himmelspforte langen sie an,
Da war die Pforte schon aufgethan.

Und Kindlein sank an der Mutter Brust“ usw.

In „Des Königs Tod“ empfindet der König angesichts seiner Waffen und Trophäen und des lustigen Treibens der zur Jagd Ausziehenden sein Alter aufs schmerzlichste.

„Er schaut gen Himmel unverwandt,
Will beten um den schnellen Tod,
Doch, eh' er noch die Worte fand,
Stand seine Seele schon vor Gott!“

Auch „Der Zauberer“ (VII. 51/2) dürfte hierher gehören. Das Mädchen opfert ihr Leben für den totkranken Geliebten, indem sie sich das Herz aufschlitzen läßt. Der Zauberer, der dies vornimmt, fängt ihr Blut auf und träufelt es dem sterbenden Jüngling aufs Herz. Der Jüngling wird sogleich gesund, frägt nach der Geliebten und erfährt ihr Schicksal.

Da schloß er die Augen auch wieder zu,
Hält bei dem Mägdlein süße Ruh,
Sie liegen, wie Rosen bei Lilien, schön. —
Ich hab' es mit eigenen Augen geseh'n.“

Der bloße Wunsch, der Geliebten nachzufolgen, bewirkt seinen Tod. Man sollte erwarten, beide würden zum Lohn mit Leben und Gesundheit beschenkt werden, aber für den Dichter ist der Tod ein weit erstrebenswerteres Gut. In der „Kindesmörderin“ (VII. 68/9)

glaubt ein Mädchen sich von ihrem Liebhaber, der sie zur Mutter gemacht hat, verlassen. Dieser ist jedoch nur zu seinem Vater geeilt, um dessen Segen für seine Verbindung zu erbitten. Als er zurückkehrt, kommt er zu spät, die sich verlassen Wähnende hat das Kind bereits getötet;

„Auf jenem Kirchhof das frische Grab,
Da ließ man Mutter und Kind hinab,
Der arme Vater daneben ruht —
O, Engel des Todes bewahre sie gut.“[1]

Durch den Tod vereint, gehen Vater, Mutter und Kind im Jenseits einem, von allen irdischen Unzulänglichkeiten befreiten, seligen Dasein entgegen. Ein Mädchen durch zu spät Kommen ihres Geliebten oder sonst eine Vernachlässigung von seiner Seite in eine Lage zu versetzen, in welcher das Schicksal seine vernichtenden Angriffe gegen die Hilflose richtet, ist bei HEBBEL ein beliebtes Motiv, das besonders im „Trauerspiel in Sicilien“ deutlich hervortritt (vgl. P. 208 m.), aber auch sonst oft verwendet wird und bereits im Tragödienfragment „Mirandola“ begegnet. HEBBEL bemüht sich hier, dieses zu spät Kommen als notwendig erscheinen zu lassen: Der Liebhaber wollte den Segen seines Vaters erbitten; hätte er ohne dessen Einwilligung geheiratet, so hätte er leicht den Fluch des Vaters auf sich laden können. Vaterfluch gilt aber HEBBEL für etwas ganz besonders Schreckliches, er wälzt eine Hölle auf die Brust des Verfluchten und jagt alle Teufel in seinen Busen (IX. 6 $_{95}/_{8}$). Im „Mirandola“ — hier findet sich dieselbe Betrachtung über den Vaterfluch (V. 14 $_{14}/_{7}$) — wird der tragische Konflikt dadurch herbeigeführt, daß der Held, um einem möglichen Vaterfluch zu entgehen, die Braut allein läßt. Wir haben in der Kindesmörderin ein Beispiel tragischer Motivierung vor uns: ein relativ sittlicher Zustand wird infolge widriger Schickungen, die aus der Unvollkommenheit des irdischen Daseins und der idealfeindlichen Beschaffenheit des Weltlaufes hervorgehen, mit Notwendigkeit daran verhindert, sich zu konstituieren, was allein durch den Tod erfolgt, der die starren Formen des Lebens auflöst und eine freie ungehemmte Betätigung aller ethischen Kräfte ermöglicht.

Die sofortige Erfüllung des Wunsches, dem Geliebten in den Tod nachzufolgen, bleibt übrigens dem „Meerfräulein“ versagt (VII. 42/3).

---

[1] S. v. a. „Laß sie nach allen erduldeten Leiden sanft ruhen.“

b) Der Tod als Geschenk Gottes. Würdigung des Gedichtes „Vogelleben“.

Den Tod haben wir immer als von Gott selbst geschickt anzusehen, selbst im „Vogelleben“ kommt er von ihm:

„Du blicktest in Geduld,
Gehüllt in Dein Gefieder,
Von kahlen Zweig hernieder,
Vom Sturm noch eingelullt.

Und ruhig trankst Du auch
Im Sterben noch zufrieden,
Den Dir ein Gott beschieden,
Den letzten kühlen Hauch.“ (VII. 120.)

Das Gedicht ist außerordentlich gut gelungen. Das Gedankenhafte steht nicht neben dem dargebotenen Anschaulichen, sondern geht ganz von selbst aus ihm hervor, und die Eindeutigkeit beider bringt das Ganze zu vortrefflichster Wirkung. Wir blicken in einen Gemütszustand, den wir vollkommen begreifen, und der in seiner Abgeschlossenheit und Fertigkeit etwas außerordentlich Beruhigendes hat. Wir glauben in einen Kreis einzutreten, der außerhalb der Machtsphäre widriger Geschicke liegt, in den Kreis derer, die am Ziele angelangt sind, in Ergebenheit und Genügsamkeit ihren Kampf zu Ende gekämpft haben, und in deren Herzen der innere Friede, der Friede mit sich selbst und der Welt still und milde eingezogen ist. „Alle Wehen, die sie trafen“ (vgl. VI. 290 90), alle Leiden, die sie erduldeten, haben den Charakter des Feindlichen verloren, sie sind überwunden, die Aufgabe ist erfüllt.

Der Vogel, der Träger dieser Stimmung, ist in einen wirkungsvollen Kontrast zu der absterbenden Natur („kahler Zweig“, „Sturm“) gesetzt, die die idealfeindliche, unvollkommene Welt trefflich symbolisiert, das „eitle Spiel“ des Lebens, das dem „Armen“ so viel nehmen und nichts geben kann (VII. 124 m. 1/4).[1] In „Gehüllt in Dein Gefieder“ liegt außerordentlich viel. Zunächst welche plastische Anschaulichkeit des in sich Hineinkriechens[2] der Vögel, wenn sie sich zum Schlafen anschicken. Zugleich weist das Eingehülltsein auf die Abgeschlossenheit und Fertigkeit des Gemütszustandes hin, von der wir soeben sprachen, auf das Losgelöstsein von der kalten

[1] Von Weltverachtung jedoch keine Spur, denn im geduldigen Überwinden aller irdischen Leiden liegt das Läuternde und Erhebende.

[2] Der Provinzialismus: „sich einhuscheln“ ist hierfür sehr bezeichnend.

Welt. Erhöht wird der Eindruck des friedlich in sich selbst ruhenden Innenlebens durch den Kontrast, den der „kahle Zweig“ bietet, der ein ganzes, durch das Vorhergehende wohl vorbereitetes Bild erweckt. Vers 4 rekapituliert das bisher Gewonnene, indem er es aufs neue erzeugt und schließt es ab. Das „noch“ („Vom Sturm noch eingelullt“) erscheint mir nicht doppelsinnig: = vorläufig noch, bald aber nicht mehr, oder = außerdem, überdies. Es hat die letztere Bedeutung mit einem Anklange an die Bedeutung: sogar noch, so daß also der Sinn der ist: während der Sturm sonst erschreckt, lullt er dich sogar noch[1] ein, dich, den still in sich Ruhenden und feindlichen Gewalten Entrückten. Allein dieses „noch“ tritt kaum hervor und der Sinn wäre derselbe, wenn HEBBEL etwa geschrieben hätte: „Vom Sturme“ oder „vom Sturmwind“. Der Vers erweckt die Vorstellung eines Zurückgezogenseins in sich selbst, in welches das im weiten und bewegten Leben draußen Erlebte und Begegnete als nicht mehr feindliche Erinnerung hineinklingt, eine Fülle unbestimmter, wogender Gestalten, die als letzter Hauch der ringsumher versinkenden Welt die in sich ruhende Seele umschweben.[2] Was das Bild betrifft, so ist es wohl das durch den Sturm verursachte Geräusch, welches den Vogel einlullt. Daß ihn die ganze Gewalt des Sturmes trifft, würde dem getragenen und ruhigen Charakter des Ganzen nicht entsprechen, jedoch habe ich die Vorstellung, daß die bewegte Luft den kahlen Zweig in Bewegung setzt, also die Vorstellung einer wiegenden, schwingenden Bewegung, die sehr gut zur Stimmung paßt und die unerschütterliche Ruhe des Vogels, sein nicht Berührtwerden von allem um ihn Vorgehenden hervortreten läßt. Der „Sturm“ kann um so weniger stören, wenn wir die Bedeutung, die HEBBEL mit dem Wort verbindet, berücksichtigen. (Vgl. „Stürme umbrausen das Leben“ VII. 9 2, die „Stürme des Lebens“ VII. 10 o. 18. Der Tugend „verstummt der Stürme Tosen“ VII. 15 31, „Vom rauhen Sturm zerknickt“ 20 30 usw.).

Selbst Rhythmus und Reime fügen sich willig der Stimmung; das „eingelullt“ wirkt sanft und beschwichtigend, und der stumpfe Ausgang des vierten Verses gibt der Strophe eine metrisch abgerundete Geschlossenheit, läßt sie sich zusammenschließen. Auch die Reimverschlingung a b b a wirkt in diesem Sinne. Die schlichten

---

[1] Ebenso Vers 6. „Im Sterben noch zufrieden.“

[2] Ich lehne mich hier absichtlich an ein von HEBBEL später gebrauchtes Bild an (VI. 228 21/4).

dreihebigen Verse entsprechen der ernsten Anspruchslosigkeit des Ganzen und der darüber gebreiteten Zufriedenheit und Genügsamkeit. Das Rührende, unser Mitgefühl Erweckende und zu äußerster Schonung Auffordernde im Anblick eines ruhenden kleinen Vogels ist ausgezeichnet wiedergegeben. Es ist auch in der zweiten Strophe noch gehalten, die das Ausklingen der ersten bringt und scheint mir hauptsächlich an die Vorstellung des Trinkens und Einschlürfens des letzten kühlen[1] Hauches gebunden zu sein. Von einem eigentlichen Sterben ist nicht die Rede, es handelt sich um ein Verklingen aller Erdennot, um eine Auflösung derselben in himmlische Ruhe und Beschwichtigung. Das Gedicht bietet eine vortreffliche Illustration zu einigen Bestimmungen, die HEBBEL später gegeben hat: Nur dann würdigt die Natur den Künstler, durch seinen Mund ihre innersten Geheimnisse auszusprechen, wenn er sich bestrebt, . . . auch für den leisesten Hauch ihrer immer lebendigen Schöpfungskraft empfänglich zu sein (T. 344). Die Dichtkunst ist ein Geist, der in jede Form der Existenz und in jeden Zustand des Existierenden hinuntersteigen und von jener die Bedingnisse, von diesem die Grundfäden erfassen und zur Anschauung bringen soll. Sie erlöse die Natur zu selbsteigenem . . . und die uns in ihrer Unendlichkeit unfaßbare Gottheit[2] zu notwendigem Leben (T. 538 2. Abschn.). Wir wollen in der Kunst den Punkt sehen, von welchem das Leben ausgeht und den, wo es sich als einzelne Welle in das Meer allgemeiner Wirkung verliert (T. 110).

2. Hinweisung auf die spätere Ansicht.

Für den Tugendhaften bedeutet, wie wir sahen, der Tod eine Erlösung, eine Überführung in den Zustand himmlischer Seligkeit. HEBBEL hat diese Ansicht später im Sinne seines Systems modifiziert. Die subjektive Ersprießlichkeit ist nicht das Charakteristische des Lebens nach dem Tode, sondern dessen objektive Richtigkeit und Korrektheit; der Tod weist allen, gleichviel welcher Art ihr Lebenswandel war, die einzig mögliche und würdige Stellung dem Weltganzen gegenüber an. Sollte mit dem Einnehmen derselben das

---

[1] Kühl hat bei HEBBEL fast immer die Bedeutung von kühlend, labend, erquickend. Das Grab des Guten ist kühl u. s. w. Sprachlich ist der kühle Hauch ein würdiges Pendant zum kahlen Zweig (Vers 3); als Abschluß des Ganzen ist er von besonderer Wirkung.

[2] Identisch mit dem sittlichen Ideal.

größte mögliche Wohlbefinden verbunden sein, so würde dies eine Begleiterscheinung ohne weitere Bedeutung, nicht aber das sein, worauf es ankommt; eine tiefe Einsicht in sein wahres Verhältnis zum Weltganzen, zur Menschheit, zum sittlichen Ideal, ist des Menschen Gewinn im Tode.[1] Früher wie später bezeichnet Hebbel den geläuterten postmortalen Zustand gelegentlich als eigentliches „Leben" und, im Vergleich zu diesem, das irdische Leben als „Tod", als Erstarrung usw. So VII. 157 17/20:

„Auch fühlt er's, das Wort der Worte,
Das mir mich selbst erschließt,[1]
Das sprengt die metall'ne Pforte,
Dahinter das Leben sprießt."

und: „Der Tod ist nur eine Maske, die das Leben vornimmt" (T. 4214). Es ergibt sich, daß auch unter „Tod" Erstarrung, tot sein in dem uns geläufigen Sinne verstanden werden kann.

C. Die Formen.

I. Idealfeindliche Gewalt der Formen und ihre Auflösung durch den Tod.

„Was oben und unten in Fülle und Kraft
Die ewige Mutter erschuf und erschafft,
Sie hat es in Formen in steife gehüllt,
In starrende Normen das Leben gefüllt.
Und wie's in den Formen auch brauset und zischt,
So bleibt es doch immer mit Erde gemischt,
Nie kann sich's entreißen der dumpfen Gewalt,
Da wird es so trübe, da wird es so kalt." (VI. 258 1/8.)

Die schöpferische Tätigkeit der „ewigen Mutter", der Natur, übersehen wir hier; davon später. Leben, in der Bedeutung von geläutertem, sittlich geklärtem, mit dem All oder dem sittlichen Ideal noch vereintem, von ihnen noch nicht losgerissenem Leben, ist es also, welches durch die Schöpfung getrübt, mit „Erde" und

---

[1] „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist" (T. 2887). „Der Tod stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen" (T. 3721). „Der Maler, der dir selbst dein Bild zeigt, kommt erst zuletzt: es ist der Tod!" (T. 4805). „Der Begriff seiner selbst ist der Tod des Menschen" T. 2125, vgl. T. 3608 (das Distichon) und T. 3427 (die Verse). Zu dem „Wort der Worte" vgl. VI. 295 18.

„Staub“ vermischt, in steife Formen[1] und starrende Normen gefesselt wird.

Das uns bereits bekannte Gedicht „Laura“ (VII. 19/21) ist ein Hymnus auf die Liebe. Ihm vorher geht „Der Quell“ (VII. 16/19), ein Hymnus auf die Freundschaft, die andere irdische Verwirklichung des sittlichen Ideals. Hier heißt es:

„Auf der Nächte Dunkel
Folgt das Morgenroth,
Auf ein stürmisch Leben
Folgt ein frommer sanfter Tod.

Sieh! Das Grab vernichtet
Dornen dieser Zeit — — —
Edler, auf und winde
Kränze der Unsterblichkeit![2]

Veilchen, ew'ge Rosen,
Balsamduftes voll,
Blüh'n in jenen Garten;[3]
Wo einst Form und Geist erquoll.

Form und Geist — sie einen
Hier sich wunderbar,
Es verschmilzt zusammen.
Was getrennt auf Erden war.“ (VII. 18 58/66.)

Im Tode einen sich also Form und Geist, eint sich, was auf Erden „wild das Schicksal trennte“ (VII. 20 43/4). Wenn die Glocke des Weltgerichtes ertönt und die Toten aus dem Schlafe erweckt, dann wird

„Mit dem Leben sich der Tod versöhnen,
Wiedergeben, was er einst genommen.“ (VII. 41 20/1.)

---

[1] Ich bemerke gleich hier, daß diese Formen nicht das geringste mit dem zu tun haben, was Hebbel später unter „Form“ versteht (vgl. P. 267 ff.). Von „Formen“ in dem hier zu erörternden Sinne ist später überhaupt nicht mehr die Rede.

[2] D. h. führe ein tugendhaftes Leben. Vgl. 24 Anm. 3 und

„Strebst Du, göttlich zu werden, so schaue nicht auf die Ketten,
Welche zur Erde Dich zieh'n, schau auf die Krone am Ziel.“

(VII. 44 20/1.)

[3] = Jenseits. „Das Kind“ bringt „Garten“ und „enger Garten“ für „irdisches Leben“ (VII. 74 1. 19, 75 30) im Gegensatz zum weiten „Gefild“ (30) = Jenseits.

Man sieht, wie die Schöpfung bereits hier als „trostloses Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Creaturen“ (Br. II. 232 9/10) aufgefaßt wird, wie der Schöpfungsakt es ist, der über die in harmonischer Seligkeit sich selbst durchflutende Welt des Geistes das Schicksal hereinbrechen läßt, in Formen gebunden zu werden, deren Starrheit die Elemente jener Welt trennt, und wie erst der Tod eben diese Starrheit völlig zu lösen, Form und Geist „wunderbar zu einen“, d. h. den sittlichen Zustand vollständig zu verwirklichen vermag.[1] Annäherungsweise vermögen dies Liebe und Freundschaft, was von Flamina im „Mirandola“ ausgesprochen wird: „Sehen Sie, in sich trägt der Mensch einen kostbaren Schatz, aber ungeheuere Eisklumpen hemmen jeder ungeweihten Hand den Zugang; das Feuer der Liebe schmilzt sich den Eingang, hebt den Schatz, und die Welt genießt seine Früchte!“ (V. 18 24/7).

Wir wollen zu der oben zum Vergleich herangezogenen Briefstelle bemerken, daß in der frühesten Zeit das Unendliche nicht als durchaus und vollständig in starre Formen gebunden erscheint, sondern nur sofern es in die irdische Erscheinung getreten ist. Nebenher existiert ein ungebundenes, formenfreies Unendliches, später nicht mehr. Es hängt dies mit der früher behaupteten Transzendenz Gottes (im Gegensatz zu der später behaupteten Immanenz desselben) zusammen.

a) Zwei Arten von Formen.

Es kann unter den Formen alles das begriffen werden, was die Realisierung des sittlichen Ideals und die Konstituierung eines relativ sittlichen Zustandes verhindert, also jener letzte Rest des Irdischen (12—14) und ferner alle die Zufälligkeiten und kreuzenden Zwischenfälle, die sich einer irdischen Verwirklichung des Ideals, der Konstituierung eines relativ sittlichen Zustandes, entgegenstellen. Wir lernten solche in der „Kindesmörderin“ kennen (27) und werden von ähnlichen bei der Besprechung des „Mirandola“ zu handeln haben. Sie arbeiten selbst auf ihre Auflösung (durch den

[1] Das Gleiche tut nach der späteren Ansicht die Kunst, während sie nach der früheren in einem Bilde die Verwirklichung jenes Zustandes darstellt. Vgl. zur späteren Ansicht: „Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft“ (T. 4421).

Tod) hin, worin wir die ersten Spuren jenes exakt funktionierenden Mechanismus zu erblicken haben, der später als „Selbstkorrektur der Menschheit" eine universale Bedeutung erlangt. Beide erwähnte Arten der Formen unterscheidet HEBBEL theoretisch nicht; wir müssen hier etwas nachhelfen, ohne daß wir darum in ein willkürliches Konstruieren zu verfallen brauchten. Wenn z. B. Gomatzina im „Mirandola" der Versuchung nicht zu widerstehen vermag, sondern in Schuld fällt, und wenn der wohlmeinende Liebhaber in der „Kindesmörderin" durch Irrtum oder Mirandola, der Held des gleichnamigen Fragments, ebenfalls durch Irrtum und zugleich durch kreuzende Zwischenfälle eine Situation heraufbeschwört, in der die Konstituierung eines relativ sittlichen Zustandes (Verwirklichung reiner Liebe und echter Freundschaft im Kreise der Beteiligten) verhindert wird — so ist dies alles Wirkung der Formen. Nun wissen wir aber, daß sich der Tugendhafte durch seine Freiheit, durch seinen Zusammenhang mit dem Ideal über die Macht der Neigung zur Sünde so weit erhoben hat, daß sie ihn nicht mehr sittlich zu Boden zu werfen vermag. Wir werden dementsprechend sagen müssen, daß der Tugendhafte über die erste Art der Formen (d. h. über den letzten Rest des Irdischen), wenn auch nicht vollständig, so doch relativ, erhaben ist; sie kann ihm „Schmerz" verursachen, Sehnsucht nach dem Ideal, aber sie kann ihn nicht völlig binden. Der zweiten Art der Formen (kreuzende Zwischenfälle usw.) ist er freilich preisgegeben, wie das Beispiel Flaminas im „Mirandola" und das der Kindesmörderin und ihres Bräutigams zeigt.

In dem Hymnus an die Tugend wird gesagt, daß alles Große (gemeint ist die Tugend) „erhaben", „hoch über Raum und Zeit" schwebe,

„Aller Endlichkeit entladen[1]
Wallt es hin zur Ewigkeit; —
Es durchbricht die engen Schranken,
Schwingt sich fort mit Götterkraft
Auf den Flügeln der Gedanken,[2]
Unbestürmt von Leidenschaft." (VII. 15 41/8.)

---

[1] „Aller Endlichkeit entladen" ist gleichbedeutend mit „unbestürmt von Leidenschaft".

[2] Vgl. die spätere Bemerkung: „Gedanken sind Körper der Geisterwelt, bestimmte Abgränzungen des geistigen Lichtes, die nicht vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnis des Menschen" usw. T. 86. (Geist ist ethisch zu fassen.) Gott allein sendet Gedanken. VI. 287 3.

b) Raum und Zeit.

α) Frühere Ansicht: Raum und Zeit als idealfeindliche Eigenschaften der Dinge.

Wie sich zeigt, stellt Hebbel die Formen dem Großen (Tugend), der Ewigkeit, dem Göttlichen und den Gedanken (Geist) gegenüber und bringt sie mit Endlichkeit, engen Schranken, Leidenschaft, vor allem aber mit Raum und Zeit in Verbindung.[1] Über diese erhebt den Menschen der Glaube an das Ideal:

„Unsers Heilands Jesu Christi Glaube
Ist erhaben über Raum und Zeit,
Giebt dem Staube süße Ruh' im Staube,
Reicht der Seele Seligkeit.“ (VII. 24 37/40.)

Es geht dies auf das Abstreifen der Formen, zu denen auch der Staub, der letzte Rest des Irdischen, das caput mortuum, gehört, im Jenseits. Bemerkenswert ist das Auftreten Christi (ebenso VII. 23 27); Hebbel hält noch an der Religion fest, legt sich aber ihre Lehren in seinem Sinne aus. Die Rolle des Mittlers wird Christus nicht zugewiesen, sondern gelegentlich von Menschen übernommen, einmal von einem seligen Jüngling (VII. 24 45 ff.), der ein „guter, schöner Engel“ geworden ist (VII. 23 21), einmal von der Geliebten, die, den Dichter umschlungen haltend, „als sanfte Mittlerin des Herrn zu prangen“ scheint (VII. 126 8), und einmal von einem Kinde (VI. 273 27). Wenn die Glocke zum Weltgericht tönt,

„Dann zerbrochen wird des Stundenmessers Hammer“ (VII. 41 19).

Die Liebe, die, als irdische Verwirklichung des Ideals, die Formen wenigstens zum Teil auflöst, „hebt den Schleier der Zeit“ (VII. 37 30), welche also das Ideal verschleiert, trübt und verdunkelt. „Zeit“ hat überhaupt beim jungen Hebbel die Bedeutung von „Zeitlichkeit“, wie in alten Kirchenliedern, aber im Sinne der idealfeindlichen Beschaffenheit des nicht Ewigen, dem Flusse der Zeit Preisgegebenen. Ich nahm schon einmal Gelegenheit, darauf hinzuweisen (11 Anm. 6). In den dort zitierten Versen wird gesagt, daß der Mensch „Alles“ ist, wenn er

„In der Horen ewig flücht'gem Tanze,
In der Zeit unendlicher Gewalt“

---

[1] Vgl. den zweifelhaften Aphorismus: „Im Himmel kann sich Manches befinden, was auf der Erde ist, aber kein Ellenmaaß und keine Uhr, weil es weder Raum noch Zeit in der Ewigkeit giebt“ (IX. 7 8/10).

frei von Leidenschaft ist (VII. 39 16/7). Vgl.: Die Tugend des Verkannten wird im Himmelsspiegel funkeln, „wenn auch nicht im trüben dieser Zeit" (VII. 40 8).

Wie man sieht, faßt HEBBEL Raum und Zeit als Eigenschaften des Irdischen auf; das Räumliche und Zeitliche ist ihm eine zu eliminierende, unsittliche (natürlich im weitesten Sinne!) Eigenschaft der Dinge, die im Jenseits abgestreift wird. Vielleicht hängen seine Ansichten über Raum und Zeit mit jenem religiösen Sprachgebrauch, mit der Vorstellung der Allgegenwart und Ewigkeit Gottes und der Unabhängigkeit der „Geister" der Seligen von räumlichen und zeitlichen Verhältnissen und einigen zu ihm gelangten, mißverstandenen Nachrichten über die Lehre KANTS zusammen.

β) Spätere Ansicht: Raum und Zeit als Anschauungsformen der gemeinen Erkenntnis.

Was HEBBELS spätere Ansichten über Raum und Zeit betrifft, so bezeichnet er sie als „Anschauungsformen" und „Grundbegriffe" oder „höchste Begriffe". Ein solcher „höchster Begriff", sagt er einmal, sei vielleicht auch das Leben: „es ist die Kategorie der Möglichkeit" (T. 1759). Da haben wir denn Raum, Zeit und die Kategorien glücklich beisammen. Vgl. P. 242 u. ff., hier sei nur in aller Kürze folgendes erwähnt.

HEBBEL versteht unter „Anschauungsformen" die dem Subjekt eigentümliche Erkenntnisart, vermöge welcher es den sittlichen Gehalt der Objekte erkennt, d. h. diesen sittlichen Gehalt wirklich erfaßt oder ihn teilweise verkennt. Nennen wir diesen Gehalt, von dem nie abgesehen werden darf, das Ansich der Dinge — man gestatte die Anwendung dieses Ausdrucks — so sind die Anschauungsformen auch die Erscheinungsweisen der Dinge an sich, unter denen sie angeschaut werden. Als Anschauungsformen werden uns genannt: Raum, Zeit,[1] Leben, Tod und Sprache. Von der Sprache in dieser Eigenschaft habe ich P. 243 ff. gehandelt: die Monade ist es, die in Worte auseinanderfällt und, wie auch die Idee, in ihrer sittlichen Selbstbewegung und Evolution, in der Sprache angeschaut wird.[2] Auch von Raum und Zeit kann gesagt werden, daß in ihnen die

---

[1] Der Begriff der Zeit ist der „willkürlichste" unter allen Begriffen, unbegreiflich, angeboren und nicht definierbar (T. 80, IX. 62 u., 63 o.).

[2] Vgl.: „Die Sprache ist die sinnliche Erscheinung des Geistes" (T. 3665).

Monaden erscheinen und angeschaut werden. Die „individuelle Mannigfaltigkeit" wird nicht ausdrücklich als Erscheinungs- bzw. Anschauungsform genannt, tritt aber gelegentlich als solche der Idee, der „Gottheit Welt" auf (T. 2911). „Das Leben ist die Kategorie der Möglichkeit" heißt: Das Leben (besonders das der Menschheit, sofern die Geschichte es betrachtet und das Drama es darstellt) bietet die Möglichkeit einer vollkommenen, ungetrübten Erkenntnis und Erscheinung des Ideals, der Idee.[1] Da durch den Tod, insbesondere durch den tragischen Untergang, eine solche Erkenntnis und das ungetrübte Erscheinen der Idee bewirkt werden, könnte Hebbel den Tod und das Drama, wie die Kunst überhaupt, unter die Rubrik „Kategorie der Notwendigkeit" bringen.[2] Er tut dies ausdrücklich nicht, aber er meint es, wenn er den Tod als „die höchste Form" definiert und die „Form" in der Tragödie als den „Ausdruck der Notwendigkeit" (T. 2846, T. 1395, Br. I. 344 20ff.), wobei Form die später von Hebbel ausgebildete Bedeutung hat. „Der Tod", heißt es ferner, „ist doch im Grunde nur eine Anschauungsform, wie die Zeit, die er abzumarken scheint"[3] (T. 4252), und „ob Raum und Zeit überhaupt existiren, bleibe dahingestellt; für's Drama existiren sie gewiß nicht" (T. 5645, vgl. 5788). Raum und Zeit werden damit als minderwertige[4] Anschauungsformen hingestellt, wie sie der gemeinen Erkenntnis der Dinge im gewöhnlichen und unbedeutenden Weltlauf eigen sind. Soviel von Raum, Zeit und Anschauungsformen.

---

[1] Vgl.: Die Nibelungen (als Tragödie, also als „Darstellung des Lebensprozesses an sich") sind „ein Sternbild, das nur zufällig nicht am Sternenhimmel funkelt" (T. 6085 21ff. und Br. VI. 14/17). Ferner T. 5644: Das Wunderbare ist nicht wunderbar in bezug auf die Idee, die der Welt als unerschöpfliche Mutter aller möglichen Weltformen zugrunde liegt, und offenbart diese tiefer, als das „Natürliche", sich in ein noch Natürlicheres, d. h. Zweckmäßigeres verwandelnd. (Zweckmäßig s. v. a. der Idee adäquat.) Dazu T. 5788: Die Kunst ist Negation der realen Welt, d. h. sie geht auf den Urgrund zurück, aus dem sich eine ganz andere Kette von Erscheinungen hervorspinnen kann, als die uns bekannte. Hebbel meint damit natürlich eine idealgerechtere Kette von Erscheinungen und charakterisiert auch damit das Leben als „Kategorie der Möglichkeit". Ähnlich T. 6085 14/8.

[2] Vgl. Anm. 1.

[3] Er markiert die ethisch bedeutsamsten Momente des in der Zeit Erscheinenden.

[4] Man kann vielleicht in dieser Auffassung einen letzten Rest des früheren Begriffes der Form erblicken.

c) Trübung der sittlichen Einsicht durch die Formen. Der spätere Begriff der „Form“.

Auch die sittliche Erkenntnis des Menschen wird durch die Formen getrübt, durch deren Auflösung im Tode aber geläutert; eine Übersicht über das eigene verflossene Erdenleben und eine tiefe Einsicht in seinen sittlichen Gehalt, bzw. in den des Lebens überhaupt (VII. 23 13/6), wird den Seligen zuteil. Vgl. VII. 22 ff. (Elegie), die ausgezeichnet gelungene „Offenbarung“ VII. 205/6, „Nachruf“ und „Süße Täuschung“ ibid. 203/4.[1] (Zu „Vater“ 204 115 vgl. VII. 66 5, 75 35, 35 41; der Vater (Gott) wird hier als Verkünder der höchsten sittlichen Offenbarungen gedacht.)

Unter Form versteht Hebbel später diejenige Beschaffenheit eines Individuellen, die es zu einem erhaltenden Gliede des Weltganzen erhebt und damit in ausreichender Weise entindividualisiert. Der junge Hebbel kann diesen Begriff noch nicht haben, weil derselbe an den der Immanenz des Weltmoralprinzips gebunden ist, weil Form im späteren Sinne erst möglich wird, nachdem der Welt die Fähigkeit zugesprochen worden ist, aus sich selbst heraus das Gute, Vernünftige, Sittliche und Schöne zu gestalten, ohne dazu der göttlichen Gnade und der Glorie des Himmels zu bedürfen; das sittliche Ideal ist der Welt des jungen Hebbel noch transzendent, trotz aller irdischen Verwirklichungen desselben.

2. Die Schuld.

a) Relative Abhängigkeit des Schuldigen von den Formen.

Wir können sagen: die Formen, von denen beim jungen Hebbel die Rede ist, sind für den Tugendhaften das seine absolute und relative Freiheit hindernde von seinem Willen Unabhängige; ein seine Freiheit hinderndes von seinem Willen Abhängiges gibt es für den Tugendhaften so gut wie gar nicht. Man könnte die Formen einem uns bekannten, der späteren Zeit angehörigen Sprachgebrauche entsprechend bezeichnen als die „Kategorie der Unmöglichkeit“ (der Realisierung des Ideals). Gewiß

---

[1] Ähnliche Gedanken werden in dem Gedicht „Die Verblichene an die Zurückgebliebenen“ ausgesprochen (IX. 9/10). Vgl. zu IX. 9 5/8, VII. 24 37/40 und 405 u. Es ist mir nicht bekannt, ob dieses Gedicht Hebbel zugeschrieben wird oder nicht; seinen Anschauungen entspricht es vollständig. Vgl. Kuh I. 133 m.

ist die Möglichkeit der Schuld, des Hinübertretens des Menschen ins Böse, als eine Folge des Vorhandenseins der Formen anzusehen; ohne Formen gäbe es kein Böses, die irdische Welt wäre idealgleich, mit dem Himmel identisch. In der Schuld werden die Formen gewissermaßen in ihr Quadrat erhoben. Gleichwohl erscheint es mir nicht angemessen, sie als Form schlechthin und ausschließlich zu bezeichnen; der den Formen Unterworfene ist noch lange kein Schuldiger: „Eine Treppe steht auf Erden: ob der Mensch ihre erste Stufe betritt oder nicht, davon hängt es ab, ob die irdische Laufbahn ihm unvergängliche Rosen beut, oder nimmer vergehende Dornen: die Stufe der Schuld“ (IX. 5 58/61). Es kommt bei der Schuld etwas zu den Formen hinzu. Ist der Tugendhafte von den Formen, als ein relativ Freier, relativ unabhängig, so ist der Böse von ihnen relativ abhängig, als ein relativ Unfreier. Ist die Schuld etwas Verabscheuungswürdiges, zum Vorwurf Gereichendes, so sind die Formen etwas Bedauerliches und der, der sich trotz besten Willens und Strebens ihrer Macht nicht völlig entziehen kann, ist eher zu bemitleiden,[1] als zu verdammen. Die Schuld ist das Unfreiwerden des Menschen, die Lockerung seines Zusammenhanges mit dem Ideal.[2] Für den relativ Unfreien werden die Formen, sofern sie als „Macht des Staubes“ im Menschen wirksam sind, eigentliche „Neigung zur Sünde“, und sofern sie als idealfeindliche Beschaffenheit des Weltlaufs, als kreuzende Zufälle und widrige Schickungen hervortreten, Grundlage aller der Gelegenheiten, die die Möglichkeit darbieten, das Böse zu tun, zu sündigen.

b) Abhängigkeit des Kontrahierens der Schuld vom Willen.

Es frägt sich, ob das Sündigen vom Willen des Unfreien[3] abhängt oder nicht. Diese Frage ist schwer zu beantworten. Die Sünde ist eine Folge der Unfreiheit.[4] Wie steht es zunächst mit dieser? Nach dem 39 o. angeführten Aphorismus (IX. 5 58/61)

---

[1] In der „Elegie“ empfängt Gott den Tugendhaften mit einer „Thräne der Vergebung“ (VII. 24 49/50).

[2] Die Frage, ob Freiheit oder Unfreiheit vorliegt, wird sogleich erörtert; Zwischenstufen werden nicht unterschieden; auch später ist von Graden der Schuld kaum die Rede. Vgl. übrigens den „schuldigen Geist“ VII. 47 31.

[3] Ich bitte zu beachten, daß unfrei ist, wer den Zusammenhang mit dem Ideal in sich gelockert hat.

[4] Vgl. Gomatzina im „Mirandola“, der sich als einen Schuldigen und Verdammungswürdigen fühlt, noch bevor er die Taten ausführt, die er brütet.

scheint das „Betreten der Stufe der Schuld“, das Unfreiwerden, allerdings vom Willen des Menschen abhängig zu sein. Auch Gomatzina ist dieser Ansicht: „O, daß ich geflohen wäre, als es mich so flammend ergriff.... Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß! Ich zögerte, bis es zu spät war und die Hölle war mein Theil! Ja, mein ewiges Theil!“[1] (V. 20 28/32). Der Mensch gerät also nicht notwendig in Schuld. Selbst der größte Bösewicht tut, wie wir wissen, ab und zu das Gute, d. h. er wird momentan ein Freier, und dies dürfte kaum als von seinem Willen unabhängig anzusehen sein; er will in diesem Falle das Gute. Anderseits aber sehen wir, wie Hebbel sich bemüht, zu zeigen, daß der Sünder mit aller Gewalt vom Pfade der Tugend abgedrängt wird, und wie der Dichter eine eingehende Motivierung des Schuldigwerdens gibt. Fällt der Böse aber notwendig in Schuld, so hätten wir es mit einer Vorherbestimmung zu tun, von der nirgends die Rede ist. Es paßt auch nicht recht zu Hebbels Weltanschauung, wenn wir behaupten, der Mensch falle mit derjenigen a priori einzusehenden Notwendigkeit in Schuld, mit der er der Macht der Formen unterworfen ist; ein aus dem Lichte der Geistersonne Geborener ist der Mensch, nicht ein aus dem Staube Erschaffener oder gar aus dem Höllenpfuhl Hervorgegangener. Außerdem müßte man das Schuldigwerden in den Ratschluß Gottes verlegen, was sehr bedenklich erscheint, und wenn auch Hebbel gelegentlich sagt, Gott „versuche“ die Menschen, so wäre doch ein solches Versuchen völlig zwecklos, wenn die Möglichkeit, der Versuchung zu widerstehen, ausgeschlossen wäre. Auch Hebbels Wort: „Ich kann mir keinen Menschen ohne Freiheit denken“ (IX. 6 79), werden wir zugleich in dem Sinne deuten dürfen, daß das Kontrahieren der Schuld vom Willen des Menschen abhängig ist; er braucht nicht schuldig zu werden, wenn er es nicht will. Die andere Frage, ob das Sündigen vom Willen des Menschen abhängt oder nicht, verliert damit ihre Bedeutung; auf die Stellung, die er zum Ideal einnimmt, kommt es an, denn aus dieser folgen seine Taten. Vgl. 18/9.

c) Scheinbare Unabhängigkeit des Kontrahierens der Schuld vom Willen innerhalb tragischer Begebenheiten.

Wir kommen aber damit nicht über Hebbels deutliches Bestreben hinweg, das Betreten der Stufe der Schuld, insbesondere

[1] Ähnlich V. 85 24/30: „... wehe ihm (d. Menschen), wenn er seinen Flug wendet vom Rechten“ usw.

bei Gomatzina im „Mirandola“, als nicht zu umgehen und unvermeidlich hinzustellen. Eine Erklärung ergibt sich, wie mir scheint, aus folgender Überlegung. Als zweite Art der Formen bezeichneten wir (33 u.) jene kreuzenden Zwischenfälle und Schickungen (z. B. die Erkrankung des alten Mirandola), welche die Konstituierung relativ sittlicher Zustände vereiteln; sie gehören zu dem die relative und absolute Freiheit Hindernden. Diese Vereitelung oder Verhinderung erfolgt aber, wie wir wissen, mit Notwendigkeit, sie ist gar nicht zu umgehen und auch vom Dichter als mit Notwendigkeit erfolgend dargestellt. Es ist klar, daß für einen Menschen A dieses Hindernde auch die aus der Schuld eines Menschen B folgende böse Tat eben dieses Menschen B sein kann. Hieraus ergibt sich, daß der Dichter bestrebt sein muß, das Kontrahieren der Schuld des B und das Erfolgen seiner bösen Tat als mit Notwendigkeit sich vollziehend darzustellen. Die Menschen stehen eben in der Tragödie nicht isoliert da, ihre Geschicke sind eng miteinander verknüpft, und die Schuld des einen und ihre Folgen können einen Tatbestand herbeiführen, der die Freiheit des anderen aufhebt. Da nun aber diese Aufhebung mit einer in der Beschaffenheit der Welt selbst liegenden Notwendigkeit erfolgt, so muß auch die Konstituierung dieses Tatbestandes den Charakter der Notwendigkeit tragen. Ebenso muß auch jeder andere, von einer fremden Schuld unabhängige Tatbestand, sofern er nun einmal im idealfeindlichen Sinne wirken soll, die Schuld eines anderen oder seine Missetat notwendig hervorrufen. Es kommt also so heraus, daß die scheinbare Notwendigkeit, mit der in der Tragödie die Schuld kontrahiert wird und die Missetat erfolgt, nichts anderes ist, als die Notwendigkeit, mit welcher relativ sittliche Zustände daran verhindert werden, sich zu konstituieren, bzw. die relative Freiheit beeinträchtigt wird. Durch die Praxis, so kann man sagen, kommt Hebbel hier mit seiner Theorie ins Gedränge, sie ist es, die ihn nötigt, die an sich nicht notwendige Schuld doch als notwendig erscheinen zu lassen. Wir erledigen damit zugleich jene zweite, ihrer Bedeutung verlustig gegangene Frage: in der Tragödie folgt die böse Tat scheinbar notwendig aus der Schuld, gleichviel, ob sie an sich aus ihr notwendig folgen müßte oder nicht. Um jedoch auch den letzten Rest dieser Frage nicht unbeantwortet zu lassen, wollen wir sagen, daß, abgesehen von der Tragödie,[1] die Sünde aus der

[1] Hier tritt das eben erörterte Verhältnis von A zu B ein.

Schuld nicht zu folgen braucht; es ist vor der Tat noch Umkehr möglich.

d) Hinweisung auf die spätere Ansicht.

Was wir im Vorhergehenden als Schuld, Sünde oder Missetat und als Formen der ersten Art[1] bezeichnet haben, wird von HEBBEL später zusammengezogen und Schuld genannt, die mit dem Leben selbst gesetzt und gar nicht zu umgehen ist und unter keinen Umständen vermieden werden kann.[2] Die mangelhafte Beschaffenheit der Welt fand HEBBEL als gegebene Tatsache vor — Grund genug für ihn, sie als notwendig hinzustellen; seine „Formen" sind eine Erfindung ad hoc. Das spätere System, das nur ein der Welt immanentes Ideal und tatsächliche (im Gegensatz zu den früheren „irdischen") Verwirklichungen dieses Ideals kennt, und den Schwerpunkt der Welt nicht in einen ihr transzendenten Himmel, sondern in die sittliche Entwickelung des Menschen verlegt, setzt alles dem Ideal Widersprechende als eben zur Herstellung desselben vermittels der Selbstkorrektur notwendig; nichts kann in diesem System Platz haben, was nicht sittlich aufgelöst, nicht als sittlich notwendig und damit als vernünftig eingesehen werden kann.[3] Zu solchem gehören auch die aus der alten Anschauung herübergenommenen und gelegentlich unter den Begriff des Zufalls gebrachten Formen der zweiten Art.[4] Es ist die Aufgabe des Dichters, im Zufall die höhere, sittliche Notwendigkeit aufzuzeigen (T. 4175). Wenn HEBBEL später noch von Form oder Formen spricht, ohne die ethische Form, bis zu der alles Individuelle sich durchzuringen hat, zu meinen, so ist darunter nicht Form im Sinne der früheren Weltanschauung zu verstehen, sondern die Formen oder Gestalten, in die die Natur ihre Geschöpfe kleidet (vgl. VI. 296 $_{59}$, 207 $_{15/6}$, 341 o., VII. 181 $_{14}$).

e) Definition der Schuld. Verwandtschaft mit dem Begriff der Sünde. Spätere Ansicht über diesen Begriff.

Die Schuld ist das die Freiheit des Menschen darnieder werfende von seinem Willen Abhängige und ihm

[1] Der letzte Rest des Irdischen, das Kreatürliche.

[2] Es ist die individuelle Verschlossenheit als solche. Vgl. 12 u.

[3] Es ist hier in allererster Linie an die Tragödie zu denken.

[4] Die kreuzenden Zwischenfälle und Schickungen, die die Konstituierung relativ sittlicher Zustände verhindern.

eben darum zur Last zu Legende. Es ist möglich, daß der Mensch sich frei von Schuld erhält:

„Zum Lichte ringt! Die Wahl ist frei gegeben,
Die Nacht ist Tod, das Licht ist ew'ges Leben.“ (VII. 8 5/6.)

Vgl. die schon angeführten Stellen IX. 5 58/61, V. 35 25/7.

Nur durch sich selbst kann der Mensch zugrunde gehen, so hieß es (VII. 124 7), nur dadurch, daß er in frevelhafter Verblendung seinen Zusammenhang mit dem Ideal lockert. Die Folge ist eine doppelte: einmal wird durch diese Entfernung vom Ideal das Leben des Bösen ein unseliges, er ist allen feindlichen Gewalten preisgegeben, in deren Ansturm der Gute feststeht, wie der Fels in der Brandung, er verzehrt sich in Gewissensqualen,[1] erntet „nimmer vergehende Dornen“,[2] und ferner wird seine Vereinigung mit dem Ideal nach dem Tode unmöglich, er kann nicht in das Reich der Seligkeit eintreten, sondern er wird zur Höllenpein verdammt. Mit dem Laster, der Sünde und der Schuld wird die „Endlichkeit“, der Körper des Menschen, mit der Tugend seine Unendlichkeit, sein „Geist“ in Zusammenhang gebracht; Hebbel sagt, man könne das Leben des Menschen mit einer Lampe vergleichen: dem Dochte würde dann der Körper oder die Endlichkeit entsprechen und dem Öl die Seele, die eigentliche Lebenskraft. Je heller die Flamme brennt, um so eher erlischt sie, je mehr der Mensch seine Unendlichkeit, den Geist, anstrengt, um so eher verfällt seine Endlichkeit, der Körper, was sich in der Sterbeseligkeit der Tugendhaften ankündigt (IX. 5 66/72). Man könnte wohl sagen, daß im Leben Endliches und Unendliches zwar immer gemischt sind, daß aber erst ein Überwiegen, eine Präponderanz des Endlichen die Schuld ausmacht, wobei es sich um strafwürdiges sich Gehenlassen handelt. Das Endliche aber, welches nicht überwiegt und welches auch der

---

[1] Hierzu ist besonders an Gomatzina im „Mirandola“ zu erinnern. Auch Kain (VII. 10/11) leidet heftig unter Gewissensqualen.

[2] Kain, der sich schuldig fühlt (VII. 10 12, 11 33.39.47), ruft aus:

„Ewig haftet Fluch auf meinem Leben;“
„Mir vergiftet ist des Lebens Wonne.“ (VII. 11 40.44.)

Vgl. VII. 22 36: „Und hin ist jede Hoffnung dieser Zeit.“

Das Epigramm „Unschuld“ bringt in mythologischer Einkleidung den Gedanken, daß der Böse aus der Gemeinschaft der Gutgesinnten, der „Biedern“ (vgl. VII. 12 u. 10 „Biedermann“) ausgestoßen, der Verachtung der Welt anheimfällt. VII. 47 Nr. 14. Man beachte Vers 82: „So der schuldige Geist.“

Würdigste nicht völlig abzulegen vermag, ist vor der Nachsicht Gottes nichts zu Verdammendes mehr; Gott, so darf man wohl sagen, „siehet das Herz an“, und wenn auch niemand „ganz frei“ (IX. 6 30) ist, und selbst der Tugendhafte gelegentlich fehlt oder doch wenigstens in Versuchung gerät, zu fehlen (IX. 4 44/7), so ist dies kein Grund, ihn zu verdammen, wofern er nur den guten Willen hat, der Versuchung zu widerstehen,[1] oder wenigstens Reue empfindet:

„Knie't der Fehlende Dir nieder
Und bereut den sünd'gen Lauf,
Stählst Du ihm die matten Glieder,
Und ein Gott steht wieder auf.“ (VII. 14 21/4.)

(Angeredet ist die Tugend.) Es ist hierzu wiederum daran zu erinnern, daß der Mensch die „hohe Kraft“ empfing, sich „unsterblich selber zu vollenden“ (VII. 39 m. 6/7). Vgl. ferner: es wäre eine Belohnung, die nicht von Kronen aufgewogen werden könnte, wenn das Gefühl, ein Mensch zu sein, den Bösen „in zehn Jahren auch nur zehn Minuten“ davon abhielte, das Böse zu tun (IX. 4 32 ff.).

Die Verwandtschaft mit den Lehren des Christentums tritt hier ziemlich deutlich hervor; es wird die Möglichkeit einer Umkehr und Besserung zugestanden, von der im späteren System keine Rede ist. Der Gedanke einer solchen Besserung verträgt sich nicht mit der Tragödie der absoluten Notwendigkeit, und wenn auch am Beispiele des „Prinzen von Homburg“ (zuerst IX. 39 8/17) und der „Julia“ (II. 396 132/3) gezeigt wird, daß eine tragische Person das richtige Verhältnis zum sittlichen Ganzen gewinnen kann, ohne zu sterben, so geschieht dies nicht auf Grund einer „Besserung“ oder „Abwendung vom Bösen“, sondern durch eine nicht zu vermeidende Korrektur, und der Umstand, daß die betreffende Person am Leben bleibt, ist nicht etwa als eine Belohnung ihrer Besserung anzusehen. Strafe, Vergeltung, Rache usw. und Belohnung, sowie feststehende Gebote Gottes, die mit dem uns hier beschäftigenden Begriff der Besserung verbunden sind, fallen später infolge des veränderten Schuld- und Gottesbegriffes fort.

Der Schuldbegriff des jungen Hebbel gleicht, wie man sieht, so ziemlich dem christlichen Begriff der Sünde und dürfte wohl aus

[1] Gomatzina spielt darauf an, wenn er sagt: „Kann man denn nicht mit dem Teufel reden, ohne selbst Teufel zu werden?“ (V. 25 1/2.)

diesem hervorgegangen sein. In „Kains Klage“ werden „Schuld“ und „Sünde“ als Synonyma gebraucht:

„Wo verberg' ich meine Sünde,
Meine gräßlich-große Schuld?“ (VII. 10 1/2, 11 16/7.)

Später lehnt HEBBEL gerade diese Verwandtschaft aufs Entschiedenste ab (vgl. 15 Anm. 1): Die dramatische Schuld entspringt nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des Willens, sondern aus diesem unmittelbar (XI. 4 12/4), sie ist „eine uranfängliche, von dem Begriff[1] des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende,[2] sie ist mit dem Leben selbst gesetzt“, und die Erbsünde ist nur „eine aus ihr abgeleitete, christlich modificirte Consequenz“. Sie begleitet alles menschliche Handeln, „wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden“[3] (XI. 29 u. 30 o.). Prof. HEIBERG scheint sich „statt des allgemeinen Schuldbegriffs nur einen dürftigen speciellen Sündenbegriff ausgebildet zu haben“ und hat nun alle Ursache, darauf zu bestehen, „daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber unvermeidlich sei“ (XI. 30 9/17). Es hängt alles davon ab, daß der Begriff der Schuld richtig gefaßt und nicht mit dem untergeordneten der Sünde verwechselt werde usw. (T. 3158). Vgl. Br. VII. 294 1 ff. Nur die Welt ist Gottes „Sündenfall“[4] (T. 3031). Der Schuldige hat in der Frühzeit Unrecht, seine Schuld ist etwas, das man ihm übel nehmen kann; später hat jeder Recht und zugleich Unrecht; der Zwang des Geschehens, des Gesetzes, steht im Vordergrund. Vgl. „Die Lebensgesetze sind das Leben, die Weltgesetze die Welt“ (T. 2406). „Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Gränzen setzen zwischen dem Ganzen und

---

[1] Vgl. P. 219 m.: jeder Mensch ist zu bezeichnen als „Verkörperung eines bestimmten, historisch begründeten Standpunktes zum ethischen Prinzip des Dichters“ usw.

[2] Die frühere Schuld fällt dagegen sehr deutlich ins Bewußtsein; selbst die Macht der Formen wird lebhaft empfunden.

[3] Ebenso XI. 4 16/8: Es ist sogar notwendig, daß, wenn das erschütterndste tragische Bild zustande kommen soll, der Held an einer vortrefflichen Bestrebung zugrunde geht.

[4] Vgl. „„Du bist ein Sünder!“ Nein, ich bin eine Sünde“ (T. 1940). Leonhard (Mar. Magdal.) handelt nicht aus einem Prinzip, sondern aus seiner Natur; man ärgert sich nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht hat (Br. III. 343 3/4). „Ich möchte mich nie an Menschen rächen, die mir Uebles thun, aber an Gott, der solche Menschen geschaffen hat“ (T. 3442). Ähnlich T. 3448 und T. 1675.

der Einzel-Erscheinung äußert“ usw. (T. 3833), und diese „Gesetze“ sind keine Vorschriften, gegen die gefehlt oder die befolgt werden können, sondern Tatsachen.

D. Leben nach dem Tode.

I. Drei Perioden. Schicksale des Guten.

Über die Schicksale des Menschen nach dem Tode können wir uns kurz fassen. In dem Gedicht „Die drei großen Tage“ (VII 62/3) wird als erster großer Tag der der Erschaffung der Welt genannt, als zweiter der des Weltunterganges,

„Und wenn sich auf die armen Seelen,
Die sich Jahrtausende in finstrer Reue quälen,
Daß süße Wort, daß Gott Vergebung schenkt,
Wie Regen auf die Wüste, niedersenkt,
Und mild, wie Israels Befreier
Dem starren Felsen eine kühle Quelle,
Zu Gottes höchster Feier
Ein Himmelreich entschlägt der Hölle,
Die der Verzweiflung am bedornten Busen lag —
Das ist der dritte, letzte große Tag.“ (VII. 63 19/23.)

Die Ewigkeit der Verdammnis wird damit abgelehnt. Das „jüngste Gericht“ dürfte mit dem Weltuntergang (zweiter großer Tag) zusammenfallen, und es handelt sich am dritten Tag um eine endliche Erhebung alles Bösen zum sittlichen Ideal, um ein zweites Weltgericht, d. h. um eine durch göttlichen Gnadenakt dem ersten folgende Amnestie, infolge welcher die im ersten Weltgericht Verdammten schließlich noch zu Gnaden aufgenommen werden. Die Zeit zwischen dem Tode und dem ersten Gericht (dem zweiten großen Tag) ist für den Guten eine Zeit des Schlummerns und Träumens von der Seligkeit. Dasselbe VII. 41 4/24.

Die Auferstehung zur Seligkeit würde also nach dieser Angabe am Tage des jüngsten Gerichtes[1] erfolgen, jedoch sind auch Gedichte vorhanden, aus denen sich ergibt, daß der Gute gleich nach dem Tode selig wird,[2] also nicht erst eine Periode des Schlummerns und Träumens durchmacht; so heißt es in der „Elegie“:

---

[1] So VII. 117 22/6. Hebbel spricht auch einmal von drei Himmeln (VII. 54 u. 55 o.).

[2] VII. 24 30 wird gesagt, daß er dazu der „Vergebung“ Gottes bedarf (ähnlich VII. 23 6), von der an anderen Stellen nicht die Rede ist.

„Leidend lag er auf dem Sterbebette,
Seufz'te still, doch tief: „erbarme Dich,
Großer Gott, Allmächtiger! errette! —“
Und der Herr erbarmte sich;

Sah herab mit liebeglüh'nden Blicken,
. . . .
Gab . . . .
Dem gedrückten Jüngling Cherubsflügel —

Und er schwebte himmelan.

. . . .

Ist ein guter, ist ein schöner Engel,
Den vorangegangnen Frommen gleich,
Flog er aus der Trauerwelt voll Mängel,
Hin in der Vollendung Reich“ usw. (VII. $28_{5/24}$.)

Vers 31/2 und 45/8 enthalten denselben Gedanken des direkten Überganges vom Leben zur Seligkeit. Auch Laura tritt aus dem Leben ohne weiteres ins Paradies ein (VII. 20 u., 21 o.). Rosa wird nach sehr kurzer Ruhe im Grabe (: „Schlafgemach“) (VII. 32_{104}) und nach einem immerhin als Gericht (33_{144}, 31_{98}) zu bezeichnenden Vorgang ins Jenseits versetzt (33 u.). Das Kind geht direkt in den Himmel ein (VII. 66/7), auch, sofern es von Hebbel als Vertreter des von Sehnsucht nach dem Jenseits erfüllten Menschen eingeführt wird (VII. 74/5). Ähnliches findet sich im „Wiedersehen“ (VII. $113_{103/4}$). Bei der „Weihnachtsgabe“ bleibt es zweifelhaft, ob die Mutter zunächst nur des sanften Schlummers oder gleich der Seligkeit teilhaftig werden wird (VII. 78/9). In der Mahnung an die Unterdrückten ist auch von einem Richter die Rede (VII. $13_{25.32.36}$), doch fällt das Gericht hier wohl mit dem Tode zusammen. Damit genug.

Es herrscht, wie man sieht, beim jungen Hebbel eine gewisse Unklarheit über die nächsten Schicksale des Guten nach dem Tode. Für das Verständnis der Jugendwerke macht dies jedoch nichts aus. Jedenfalls ist der postmortale Zustand des Tugendhaften ein für ihn freundlicher, mit der Seligkeit identischer oder doch wenigstens in ihr endender. Daß Hebbel an ein Wiedersehen glaubt, bedarf kaum der Erwähnung. Die schon besprochene Vereinigung der Liebenden im Leben nach dem Tode oder diejenige der Mutter mit dem Kinde weisen deutlich genug darauf hin. Von ihm ist VI. 204_{111} die Rede.

2. Schicksale des Bösen.

Eine noch größere Unklarheit herrscht hinsichtlich des Schicksals der Bösen; man kann von ihnen nur sagen, daß sie möglicherweise schließlich doch noch zur Seligkeit erlöst, zunächst aber verdammt werden. Ob dies unmittelbar nach dem Tode oder erst am Tage des jüngsten Gerichtes geschieht, bleibt zweifelhaft. Was z. B. den Verführer Rosas zunächst erwartet, wird nicht gesagt. Rosa droht ihm mit dem „Weltgericht“ (VII. 31$_{98}$, ähnlich 28$_{51}$) und kommt, nachdem sie sich getötet hat, aus dem Grabe zurück, haucht ihn an und zieht ihn mit in den Tod hinab (32$_{127/8}$). Hierauf wird sie von Engeln in den Himmel geführt, die ihm zurufen:

„Ha, spotte, frecher Bösewicht,
Gerecht ist wohl des Herrn Gericht,
. . . .
Erdolchte Unschuld treibt frisch Laub
Im Himmel, und du bist ein Staub.“ (33$_{143/8}$).

Gerichtet werden und Staub werden sind wohl nicht gleichbedeutend; erst wird der Verführer Staub (schläft, aber ohne zu träumen, oder träumt von der Verdammnis?) und dann wird er gerichtet. Gerichtet werden und sterben fallen wieder im Gedicht an die Unterdrückten zusammen (VII. 13$_{25}$ff.). Die endliche Erlösung, die Amnestie, wird in Frage gestellt durch die Behauptung der Ewigkeit der Verdammnis. Im „Vatermord“ wird gesagt, daß der Pfeil der Vergeltung, der den Bösen trifft, „für die Ewigkeit verwundet“ (V. 35$_{30}$). Ebenso V. 20$_{10}$ („Für die Ewigkeit dahin“). V. 29$_{30}$, 30$_{1}$, 33$_{1/2}$ ist von der Hölle, 20$_{22/5}$, 25$_{14}$ von der Verdammnis die Rede, ohne daß ihrer Dauer gedacht würde. Nach der vorletzten Stelle müßten die Verdammten gar täglich die Freuden der Seligen im Himmel, der stündlich geöffnet wird, mit ansehen.

Vergleichsweise kommt Hebbel einmal auf Gespenster zu sprechen,

„Die Gottes Wächter verdammen,
Daß sie nimmer können ruh'n.“ (VII. 25$_{11/2}$.)

So müßten die Bösen also eventuell noch auf der Erde umgehen.

Für eine endlich erfolgende Erlösung spricht indessen der Umstand, daß kein Mensch den letzten Funken des Himmels aus seinem Herzen verdrängen kann, daß also immer noch etwas Göttliches in ihm bleibt, das nicht verloren geht.

3. Stellung Gottes.

Wie dem auch sei, es spricht aus HEBBELS Äußerungen eine Auffassung, die Gott als persönlichen Lenker des Weltlaufs erscheinen läßt, er übt Gnade, er verdammt, und wenn der Mensch auch im voraus weiß oder wenigstens mit einiger Bestimmtheit vorauszusagen vermag, wie Gott entscheiden wird,[1] so steht doch die Entscheidung selbst nur bei ihm, in seinen Willen, der als ein persönlicher und als oberstes Weltgesetz gedacht werden muß, ist sie gelegt; nicht eine eherne, unabwendbare Notwendigkeit ist, wie im späteren System, immanentes Prinzip[2] alles Geschehens, sondern hinter allem Geschehen steht ein göttlicher Wille, der zwar nach bestimmten Regeln verfährt, dem wir aber, im Prinzip wenigstens, die Macht zuschreiben müssen, auch einmal anders zu wollen und gewissermaßen von sich selbst abzuweichen. So bittet Kain Gott, daß er sein „inneres Auge" (Gewissen) erblinden lassen, daß er es „mit dunkler Binde decken" möge, damit der Anblick seiner Schuld ihn nicht quäle (VII. 10 4/5, 11 49/50), obwohl er sehr wohl weiß, daß Gottes Huld ihm ferne ist, und daß er die Gewissensqualen verwirkt hat (11 36 ff.), um deren Erlaß er fleht. Er bittet also Gott, Gnade für Recht ergehen zu lassen, von sich selbst abzuweichen. Dieser persönliche Charakter[3] Gottes tritt uns auch sonst in den Gedichten entgegen, wir hören von seiner „Macht" und „Güte" (VII. 77 4. 19) als von persönlichen Eigenschaften, er ist der „Vater", der dem Menschen den Garten der Seligkeit öffnet (VII. 75 35/6, 66 5, VI. 204 116), freundlich reicht er der Tugend die Hand, um sie ins Paradies zu führen (VII. 13 33 ff.).[4]

Später ist davon nichts mehr zu spüren, Gott selbst ist die immanente Notwendigkeit alles Geschehens, die nicht von sich

---

[1] Auch hier zeigt sich ein Umbilden der christlichen Lehren.

[2] Vgl. die hierfür sehr bezeichnende Bemerkung: „Kann Gott lieben?" (T. 844).

[3] Vgl. Gottes Gnadenakt in „Herakles' Tod" (VII. 34), wo Zeus die Stelle Gottes vertritt.

[4] An dieser Stelle erfahren wir auch, daß Gott den Erlösten nicht mehr „versucht". Die zugrunde liegende Vorstellung, daß Gott den Menschen in Versuchung führt, würde nach dem späteren System — mutatis mutandibus — als unmöglich abzuweisen sein. Es ist auffallend, daß sie sich beim jungen HEBBEL findet, da sie der Güte, vor allem aber der Würde Gottes durchaus nicht entspricht. Da HEBBEL auch mit einem Teufel operiert, war der Ausweg doch leicht zu finden. Die Anschauung weist auf den christlichen Ursprung

abweichen kann, sondern die schlechthin ist. „Christliche Gnade wär' eine Sünde Gottes“, wie schon erörtert wurde (15 Anm. 1). Alles Persönliche ist zur Funktion einer universalen ethischen Intelligenz schematisiert[1] (vgl. P. 51 ff.). Wenn HEBBEL gelegentlich von einem Eingreifen der Gottheit in den Weltlauf spricht (so T. 1011), so hängt dies mit seinen hier nicht zu erörternden Ansichten über die Entwicklung des sittlichen Bewußtseins der Welt zusammen und tangiert das zuletzt Gesagte nicht.

E. Sittlich bedeutungsvolle Zustände.

I. Die Kindheit.

a) Verwandtschaft mit dem Zustand nach dem Tode.

Früher, wie später, tritt uns die Anschauung entgegen, daß das Kind ein dem sittlichen Ideal besonders nahestehendes Wesen sei, und die Kindheit ein hervorragend sittlicher Zustand. Es hängt dies mit der Ansicht zusammen, daß das Kind „unschuldig“ sei, was bei HEBBEL oft ausgesprochen wird. Wenn der Mensch am Ende des Lebens zu einer tiefen sittlichen Einsicht gelangt und das richtige Verhältnis zum Weltganzen gewinnt, so hört er auf, schuldig zu sein, er gleicht dem Kinde:[2] „Wieder in die Wiege oder in den Sarg gelegt zu werden, ist im Grunde einerlei“[3] (T. 3586). Dieselbe Ansicht spricht aus dem Gedicht „Nachtgefühl“ (VI. 227). Hier schildert der Dichter, wie ihn abends beim Schlafengehen die Gedanken vorwärts und zurück tragen, er gedenkt der alten Zeit, da die Mutter ihn in die

---

der Weltanschauung des Dichters hin. Vielleicht kommt etwas dabei auf Rechnung des Reimzwanges (Tugend — Jugend — versuchend). In dem Gedicht „Freundschaft“ (VII. 21/2) tritt im Gegensatz hierzu Satan als derjenige auf, der die Harmonie des Weltalls trübt und den sittlichen Zustand verwirrt, „Und hin ist jede Hoffnung dieser Zeit“ (22 16). Danach wäre also das Böse durch den Teufel in die Welt gekommen.

[1] Vgl. 45 u., 46 o.

[2] Das Kind kann noch nicht sündigen, der sittlich vollendete Mensch will es nicht mehr.

[3] Vgl.: Der Greis wird wieder ein Kind, aber ein Kind für jene Welt (T. 5880). Vgl. T. 5320. Ganz ähnlich T. 5017.

Wiege legte, und der letzten Stunde, da die Nachbarn ihn in den Sarg legen werden,

„Schließt nun der Schlaf mein Auge,
Wie träum' ich oftmals das:
Es wäre Eins von Beidem,
Nur wüßt' ich selbst nicht, was."

Vgl. hierzu die von WERNER (VII. 283 m.) herangezogene Tagebuchstelle T. 722. Kinder sterben bei HEBBEL außerordentlich leicht und rasch. VII. 117 33/6 läßt Gott das Kind früh sterben, damit es am jüngsten Tag fröhlich auferstehen kann. Kindheit und Seligkeit nach dem Tode sind durchaus verwandte Zustände:

„Wie jede dunkle[1] Nacht von zweien hellen[1] Tagen
Umschlungen wird, als wie von einem Reif von Gold,[1]
So ist das Leben auch, das dunkle, eingeschlagen
In zween Himmeln, wunderhold;

Wer kennt, in dessen Arm wir aus der Wiege gleiten,
Den ersten Himmel nicht, der Kindheit zugesellt?[2]
Wem hat die Hoffnung nicht den heißersehnten zweiten
Am Lebens-Ende aufgestellt?" (VII. 97 1/8.)

Zur engen Verwandtschaft von Seligkeit und Kindheit vgl.: „Dummer Einfall: statt älter, immer jünger zu werden! Und doch ist dies die tiefste Nothwendigkeit im Leben"[3] (T. 1950). Im „Menschen-Schicksal" tritt die Hoffnung als das auf, was uns im Streben erhält und ohne Erbarmen rückwärts und vorwärts zieht:

„Rückwärts — zu der Kindheit Auen,
Eine Blume[4] anzuschauen,
Die für ewig abgeblüht!

Vorwärts — zum gehofften Himmel,
Wo der Sorgen schwarz Gewimmel
Stirbt, die Ruhe nicht mehr flieht!" (VII. 78 4/9.)

---

[1] Man beachte die symbolische Bedeutung der Worte.

[2] Vgl. „Himmel und Erde, wenn sie ausgepreßt würden und nur einen Tropfen gäben, würden nicht die kleinste Kinder-Freude ersetzen" (T. 3585). „Spielende Kinder sind lebendig gewordene Freuden" (T. 4901). Dazu: „Lästert die Freude nicht! Sie ist ein Abglanz der Gottheit" (VII. 46 54). Die Freude ist als eine der Wirkungen des Ideals zu bezeichnen.

[3] Vgl. die Verse VII. 177 o. („Närrisch"), auf die WERNER verweist.

[4] = seliger Zustand der Idealnähe.

b) Würdigung des Gedichtes „Stillstes Leben“. Hinweisung auf die Bedeutung des Traumes.

„Stillstes Leben“ zeigt den Dichter, wie er in Gefahr und Sturm des Lebens selig träumt,

„Zu ruh'n in stiller Wiege,
Die Welt hinweg geräumt,
Und ungeseh'n und schweigend
Die Mutter d'rüber neigend,
Das habe ich geträumt.“ (VII. 141 16/20.)

Es sei bemerkt, daß das Gedicht[1] auch ohne die hier angestellten Betrachtungen von vortrefflicher Wirkung ist, die, wohl vorbereitet, in der zitierten Schlußstrophe voll ausströmt. Der dreimal wiederkehrende Refrain, „Ich aber hab' geträumt“, weist auf einen Kontrast zu der durch eine Fülle auftauchender Bilder erzeugten Stimmung hin: Über Wasser ist der Dichter gefahren,[2] Stürme brausten, die Wogen schäumten, er hat geträumt; durch den Wald ist er geritten, der Donner rollte, wilde Wolken türmten sich auf, er hat geträumt; durch das Gebirge ist er gewandert,[2] an Abgründen vorüber, über gähnende Schluchten hinweg, er hat

[1] Die drei vorhergehenden Strophen lauten:

„Ich fuhr einst über Wasser,
Das hat gar wild geschäumt,
Die Stürme braus'ten wüthend,
Die Nacht lag dumpf und brütend,
Ich aber hab' geträumt.

Ich ritt durch Waldes-Dunkel,
Mein Roß hat sich gebäumt,
Glutrothe Wolken rollten
Und ferne Donner grollten,
Ich aber hab' geträumt.

Ich bin zu Berg gefahren,
Da wurde nicht gesäumt,
An schwankem Seile baumelnd,
Erbangend, vorwärts taumelnd,
Ich aber hab' geträumt.

Zu ruh'n in stiller Wiege“ usw. s. Text.

[2] „Ich bin zu Berg gefahren“ scheint mir die Verträumtheit besser wiederzugeben als „Ich fuhr einst über Wasser“. „Da wurde nicht gesäumt“ und am Seile „baumelnd“ sind für mein Ohr sehr verletzend; unschöne Kinder der Verlegenheit.

geträumt. Es ist nicht, daß wir fragen, was er denn geträumt hat, wir geraten keineswegs in Spannung. Das unbestimmte Gefühl des in sich versunken träumerisch durch Welt und Gefahr Ziehenden[1] überkommt uns, wir ruhen in ihm, ohne über seine Unbestimmtheit hinaus zu etwas Greifbarem zu streben. Die letzte Strophe eröffnet diesem Gefühl eine ganz neue Bahn, in die es sich ungehindert ergießt, und gibt ihm eine es verdeutlichende Verstärkung.[2] Die Abgeschlossenheit und Versunkenheit des Träumenden in sich, die wünschenswerteste Sorglosigkeit und das bewahrt und behütet Sein vor aller Gefahr treten deutlich hervor, besonders durch das reine Bild der „ungeseh'n und schweigend" sich über den Ruhenden neigenden Mutter, und erheben in ihrer Deutlichkeit das erweckte Gefühl aus seiner Unbestimmtheit zu scharfen Umrissen. Rhythmus und Reim sind hervorragend und aufs glücklichste beteiligt. Hebbel gibt in der letzten Strophe einen subjektiven Zustand, löst sich aber selbst sogleich aus ihm ab und betrachtet ihn objektiv: die Mutter ist von ihm ungesehen, sofern er träumt; er sieht sie, sofern er sich als Träumenden betrachtet. Auch das mag den Eindruck des seligen in sich versunken Seins erhöhen; doch bleibt Hebbels Verfahren uns zunächst unbewußt, wir beteiligen uns an ihm, und die Überlegung, daß der Träumende die ungesehene Mutter nicht sehen kann, stellt sich wohl erst bei kritischer Betrachtung ein.

Was nun den uns hier besonders interessierenden sittlichen Gehalt des Gedichtes anlangt, so will ich bemerken, daß, wie noch zu erörtern sein wird, der Traum für Hebbel ein Zustand ist, in dem wir sittlichen Offenbarungen besonders zugänglich sind, und daß wir in der Mutterliebe, oder besser in dem Verhältnis zwischen Mutter und Kind eine irdische Verwirklichung des Ideals vor uns haben.

Der träumend durch die Welt Wandelnde ist in seinem Gefühl von dieser abgetrennt, aber um so inniger mit dem Ideal verbunden, er lebt in ihm und durch den Zusammenhang mit ihm, d. h. er „träumt"[3] von ihm, wie wir in Hebbels Sprache sagen müssen. Dieser Zusammenhang erhebt ihn über das Irdische, das ihn nur noch wie ein letzter Hauch aus der Welt umschwebt, wie wir schon

---

[1] „taumelnd" (14) soll dies ausdrücken, erweckt aber störende Nebenvorstellungen. Das gleiche in sich versunken Sein im Vogelleben; auch dort ethisch höchst bedeutungsvoll (28 ff.).

[2] Vgl. Werners Anmerkung VII. 417 u.

[3] Vgl. die Toten, die von Unsterblichkeit träumen.

einmal sagten (29 m.). Das gleiche leistet jedes Verbundensein mit dem Ideal, also auch der Zustand, in dem sich das Kind in der Wiege befindet. Jede irdische Verwirklichung bzw. Realisierung des Ideals erhebt den dabei Beteiligten über das Irdische bzw. individuell Gebundene hinaus. Nicht einen irdischen oder spezifisch individuellen Zustand will uns HEBBEL schildern, sondern einen solchen, in dem das Irdische und Individuelle vom Göttlichen, vom Unendlichen erfüllt, zwar seine Besonderheit nicht aufgibt, aber doch nur noch im Unendlichen, als Teil desselben, sittlich geläutert und gereinigt existiert. Nicht einen Vergleich bietet die Schlußstrophe dar, sondern eher eine Tautologie; HEBBEL will nicht sagen: man kann durch das feindliche Leben eilen, ohne nach ihm zu fragen, dahinträumen und dahinschwärmen, in Weltvergessenheit, in sich selbst versunken und von idealen Gebilden der Phantasie erfüllt, unschuldig-sorglos und aller Wirklichkeit entrückt, man kann das Leben an sich vorüberrinnen lassen, wie ein schlummerndes Kind es tut, und wer das vermag, ist ein Glücklicher — sondern er will sagen: Den seligen Zustand des Verbundenseins mit dem Ideal, mit dem Höchsten und Beglückendsten, den wir alle herbeisehnen, genießen wir am reinsten in der Kindheit, die die Sonne der Mutterliebe durchleuchtet, und wenn die Kindheit auch unwiederbringlich vergeht und entschwindet und das rauhe Leben unsern Zusammenhang mit dem Ideal lockert, so bleibt uns doch aus jenen sonnigen Tagen eine Mitgift, es bleibt uns aus dem unendlichen Schatze des Wissens vom Ideal das Erbe eines Ahnens desselben, und von diesem zehren wir im späteren Leben, als von einer Hinterlasenschaft, die noch aus der Ewigkeit stammt und uns erhebt über das Endliche und seine Qual. Vgl. T. 6314: „Der erste Segen, der dem Menschen zu Theil werden kann, ist, möglichst lange ein Kind zu bleiben.“ Unser späteres Leben ist nicht mehr die dauernde Gegenwart Gottes in uns, sondern, sofern es nicht ein inhaltloses ist, ein Träumen von Gott. Vgl. hierzu: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott Lebenstraum des Menschen“ (T. 2711).

c) Innige Beziehung des Kindes zum sittlichen Ideal.

Der Zustand dichterischer Begeisterung darf auch als ein solcher des Wissens von Gott bezeichnet werden, wie denn überhaupt im späteren System die Tätigkeit des Dichters mit derjenigen Gottes eine starke Verwandtschaft zeigt. Vgl. dazu: „In den Dichtern

träumt die Menschheit“ (T. 3539). Doch heißt es von einem schönen Kinde:

> „O! würdest Du der Maler und der Dichter
> Gewaltigster, Du wirst durch all Dein Ringen
> Das Höchste nie, wie jetzt im Spiel errathen,
> Nie so das Schöne durch der Farbe Lichter,
> Nie so das Reine durch Dein frömmstes Singen,
> Nie so das Menschlich-Göttliche durch Thaten!“
> (VI. 321 u. 322 o.)

Wie „Engel Gottes“ war Rosa als Kind anzusehen (VII. 29 29/30), „kinderrein und gut“ ist ihr „Geist“ (33 186). In der Annahme, daß der Anblick eines Kindes den Menschen mit „heiligem Graus“ und dem Glauben erfülle, Gott selbst schaue aus ihm heraus, wird einer verlassenen Verführten geraten, dem, der sie schmähen will, ihr Kind zu zeigen,

> „Und küßt er diese Lippen dann,
> Von allem Höchsten still durchbebt,
> Dann frag' Du leise bei ihm an,
> Ob er vergebe, daß es lebt.“ (VII. 160.)

Vgl.: „Ich weine jetzt fast nie aus Schmerz, kaum noch aus Zorn, aber bei schöner Musik, oder wenn ich ein munteres Kind etc. sehe, kommen mir so leicht Thränen in's Auge“ (T. 1328). Unter „Gedicht“ notiert er: „Gott merkt auf die Träume der Kinder und ruft sie ins Leben.[1] Daher so viel Possierliches, Liebliches, Unschuldiges in der Schöpfung“ (T. 2190). Über seiner Kinderfreude vergißt er, daß die Schöpfung nach seiner Theorie eher als trostloses Zerfahren des Ewigen und Einen in erbärmliche Kreaturen erscheint (Br. II. 232 9/10). Sehr bezeichnend ist auch die Frage: „Ob wohl auch Bösewichter im Alter kindisch werden?“ (T. 1481). Der Gedanke, daß ein Kind ein dem sittlichen Ideal besonders nahe stehendes Wesen ist, erscheint ihm so selbstverständlich, daß er bezweifelt, daß ein Bösewicht in einen der Kindheit ähnlichen Zustand kommen kann. Verwandt ist: „Können wohl Kinder wahnsinnig werden? Hat man Exempel? Wenn nicht, so würde das ein merkwürdiges Licht auf den Wahnsinn werfen“ (T. 3649). Natürlich; im Wahnsinnigen erlischt der Geist, der Geist ist etwas Sitt-

---

[1] Vgl. „In dem Augenblick, wo wir uns ein Ideal bilden, entsteht in Gott der Gedanke, es zu schaffen“ (T. 96).

liches, folglich ist der Wahnsinn etwas Unsittliches, und da Kinder sittliche Wesen sind, können sie nicht wahnsinnig werden.

d) Über die Herkunft der besprochenen Anschauungen.

Wenn man bedenkt, wie hoch HEBBEL die sittliche Arbeit des Menschen an sich selbst veranschlagt, dieses mühevolle sich Durchringen bis zum Begriffe seines richtigen und einzig würdigen Verhältnisses zum Weltganzen, und welche Reife dies voraussetzt, wie viele innere Kämpfe, Niederlagen und Siege vorausgegangen sein müssen, ehe der Mensch am Leben und an sich selbst „Form" (vgl. P. 285 m., 286) erlangt, so müßte man glauben, daß er für Kinder, wenn auch nicht gerade Geringschätzung hegte, so doch nicht viel mehr als Mitleid übrig hätte.[1] Aber das Gegenteil ist der Fall. Die Herkunft seiner sonderbaren Anschauung wird ziemlich deutlich. HEBBEL hat eine schwere und düstere Jugend durchlebt; die einzigen, spärlichen Sonnenstrahlen fielen für den Zurückblickenden auf einzelne Abschnitte und Episoden seiner Kindheit. Später war er von Sorgen geplagt und umhergetrieben, von Zweifeln zerrissen, vom Anblick des Lebens erschüttert, und es mußte gerade ihm jene weltentrückte, friedliche Glückseligkeit, Seelenruhe und Harmlosigkeit, die wir zuweilen an Kindern wahrzunehmen glauben,[2] in besonders rosigem Lichte, ja als etwas dem Höchsten und Erstrebenswertesten nahe Verwandtes, als etwas Göttliches erscheinen und ihn dazu verführen, das Kind schlechtweg als ein besonders sittliches Wesen zu rühmen, seine Unschuld zu preisen, und einer innigen Beziehung zum sittlichen Ideal zuzuschreiben, was auf Rechnung der kindlichen Unbeholfenheit und Unwissenheit zu setzen ist.

e) Hinweisung auf den Zustand des Menschen vor der Geburt. Frühere und spätere Ansicht.

Das Gedicht „Auf ein schlummerndes Kind" bezieht sich noch auf das vorhergehende und lenkt unsere Betrachtung weiter:

---

[1] Vgl. übrigens P. 174 o. und Anm. 1.

[2] Gerade in Erwägung der Momente, die HEBBEL zu seinen Anschauungen gelangen ließen, ist darauf hinzuweisen, daß schöne und anmutige Kinder starke ästhetische Eindrücke hervorrufen können.

„Wenn ich, o Kindlein, vor Dir stehe,
Wenn ich im Traum[1] Dich lächeln sehe,
Wenn Du erglühst so wunderbar,
Da ahne ich mit süßem Grauen:[2]
Dürft' ich in Deine Träume schauen,
So wär' mir Alles, Alles klar!

Dir ist die Erde noch verschlossen,
Du hast noch keine Lust genossen,
Noch ist kein Glück, was Du empfingst;
Wie könntest Du so süß denn träumen,
Wenn Du nicht noch in jenen Räumen,
Woher Du kamest, Dich erging'st?"[3] (VI. 274.)

Der innige Zusammenhang mit dem Ideal kommt deutlich zum Ausdruck. Zugleich ergibt sich, daß der Zustand vor der Geburt mit dem durch den seligen Tod herbeigeführten identisch ist. Vom Himmel kommend, vom „Lichtmeer jener Geistersonne", kehrt der Mensch zu ihr bzw. zu Gott (VII. 90 60) zurück,[4] das Leben ist nur ein Durchgang[5] durch eine Sphäre der Trübung, und er wird derselbe sein, der er schon war. Der sittliche Gehalt des Traumes besteht darin, daß in ihm der Geist des Menschen in jenen reineren Sphären verweilen darf.[6] Es gilt das vorzugsweise von sittlich hochstehenden Wesen, also vom Kinde und auch von der reinen Jungfrau, worauf wir im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen werden. Das zitierte Gedicht stammt aus dem Jahre 1835. Im gleichen Jahre sagt Hebbel: Die Seele geht von einer durch Raum, Zeit und den Körper nicht gefesselten, rein geistigen Kraft aus und kehrt

---

[1] Von einem schönen, einschlafenden Kinde sagt Hebbel:
„Von Duft betäubt, fällst du in tiefen Schlummer,
Ein Rosenblatt, in einen Brunnen fliegend." (!) (VI. 321 u. 7/8.)
Der Brunnen ist als in das wahre Wesen der Welt hinabreichender Schacht zu denken. „Rosenblatt" nicht mit Bezug auf die Zartheit des Kindes, sondern auf seinen sittlichen Wert.

[2] Vgl. den ähnlichen Ausdruck VII. 160 10.

[3] Vgl. „Holder, lächelnder Knabe, so bist Du mir wieder entrissen?
Und Du warst mir ja doch kaum zur Hälfte geschenkt!"
(VII. 197 o.)

[4] Es handelt sich hierbei nur um den Tugendhaften, der Böse wird verdammt und möglicherweise am Ende der zweiten, mit dem jüngsten Gericht anhebenden Periode erlöst. Vermutlich war er vor der Geburt auch idealgleich.

[5] Vgl. „Und ist ein bloßer Durchgang nur mein Leben
Durch deinen Tempel, herrliche Natur" usw. (VII. 159 u. 1/2).

[6] Vgl. später: „Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen" (T. 2333).

zu ihr zurück (T. 90). Später: „Der Mensch erwacht mit einem Gefühl des Allgemeinen, welches eben darum, weil er daraus hervorging, sein Erbtheil seyn mag“ (T. 2409). „Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik“ (T. 4082), die nur „das Allgemeine“ ausdrücken kann (T. 5163, vgl. P. 238 u. ff.). Über sein verstorbenes Söhnchen schreibt er an Elise: „Meinst Du denn, daß wir, ich und Du, dieß Wesen hervorgerufen haben? Es war von Ewigkeit her“ usw. (Br. II. 340 29 ff.). In dem Trostgedicht, das er ihr anläßlich dieses Todesfalls sandte, läßt er das Kind auftreten und sagen:

„Wenn wir zurück in ihn, den Urgrund, treten
Und wieder werden, was wir einst schon waren.“ (VI. 298 117/8.)

Der mit einem Königssohn verglichene Mensch sehnt sich zum Thron des Vaters (Gottes):

„Auch fühlt er's, das Wort der Worte,
Das mich mir selbst erschließt,
Das sprengt die metall'ne Pforte,
Dahinter das Leben sprießt.
Wann naht er auf's Neue den Räumen,
Die er schon einst beschritt? —“ (VII. 157 17/22.)

Freilich äußert er auch Zweifel an einem solchen Leben vor der Geburt, die mit Zweifeln an der Unsterblichkeit zusammenhängen: Hat die Seele einen Anfang genommen, so muß sie auch ein Ende nehmen.[1] Darf man Ja sagen? Findet die Seele in sich einen Faden, „eine geistige Nabelschnur“, die sie auf eine ihr selbst erkennbare Weise mit Gott und der Natur verbindet? Und wie ihre Wurzeln nicht über die Geburt, so reichen ihre Fühlfäden nicht über den Tod hinaus. War sie dessenungeachtet immer, wie fällt dann das christliche Dogma, daß ihre ganze geistige Existenz in Ewigkeit von dem kleinen Erdendasein abhängig sei, in nichts zusammen[2] (T. 2576).

Nach der früheren Ansicht ist, so können wir in Kürze sagen, der Mensch vor der Geburt, wie nach dem Tode[3] (letzteres bezieht sich nur auf den Tugendhaften), ein absolut vortreffliches Wesen. Nach der späteren Ansicht ist der Mensch vor der Geburt, oder,

---

[1] Vgl. T. 2596.
[2] Man sieht hier deutlich den schroffen Gegensatz zur früheren Ansicht.
[3] bzw. nach dem jüngsten Gericht.

wie wir lieber sagen wollen,[1] bei der Entlassung der Idee zur Natur[2] monadengleich oder wenigstens ähnlich, bzw. sittlich bewußtlos, ethisch neutral (Anm. 2). Diese Entlassung zur Natur ist mit einer solchen zum Monadenreich, zu dem die Welt erst durch Korrektur gelangt, gleichzeitig (vgl. P. 88 m. u. und ibid. Anm. 2). Man könnte es auch so ausdrücken: Alles, und so auch der Mensch, ist seinem unter allen Umständen zu erreichenden Monadengehalte nach im göttlichen Geiste präformiert. Am Anfang der Welt ist der Mensch Monade (bzw. eine ethische Null, Monade ohne es zu wissen und zu wollen) und am Ende derselben jedenfalls bewußte Monade, denn erst dann wird das Monadenreich konstituiert. Was, von der Wiedergeburt[3] abgesehen, in der Zeit zwischen dem Tode und dieser Konstituierung des Monadenreiches mit ihm vorgeht, darüber hat sich Hebbel in dem Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“ (VI. 294 ff.) und im „Requiem“ (VI. 149/50) ziemlich dunkel geäußert. Ich nehme keine Veranlassung, hier näher darauf einzugehen, sondern wende mich den für uns wichtigeren Ansichten des Dichters über Traum und Schlaf zu.

2. Traum und Schlaf.

a) Spätere Ansicht. (Seit 1835.)

α) Der Traum als Vermittler sittlicher Offenbarungen, die den Wachenden unzugänglich sind.

Hebbel erblickt später im Traum einen der dichterischen Begeisterung eng verwandten Zustand, einen solchen, in welchem wir besonders befähigt sind, metaphysische Geheimnisse und Offen-

---

[1] Eine irdische Wiedergeburt dessen, der sein richtiges Verhältnis zum Weltganzen noch nicht gewonnen hat, ist nicht ausgeschlossen. Vgl. P. 283, dazu vielleicht T. 2233.

[2] Der Mensch ist die höchste Spitze der Natur. Vgl.:

„Millionen öder Jahre
Lag ich schon in dumpfem Schlaf,
Als aus einem Augenpaare
Mich der Strahlen erster traf.
Da begann ich, mich zu regen,
Ich empfand des Werdens Schmerz“ usw. (VI. 258/9.)

Ähnlich VII. 301 9/11.

[3] Von einer solchen ist für die frühere Ansicht vollständig abzusehen.

barungen in uns aufzunehmen, und der eine Art Vermittelungsglied ist zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Form unserer Existenz[1] (vgl. P. 99/100).

In ihrer prägnanten Fassung treten die Ansichten über den Traum erst im Jahre 1835 auf (zuerst in der „Frage an die Seele“ VII. 121/2). Der Besprechung dieser Ansichten wenden wir uns im Interesse des Verständnisses der Gedichte zunächst zu und betrachten dann, was Hebbel vor diesem Jahre uns über den Gegenstand zu berichten weiß. Wie er zu diesen Anschauungen gekommen ist, erscheint unklar; er notiert in den Tagebüchern so viel verworrenes und fratzenhaftes Zeug, das er geträumt hat, daß man gar nicht begreift, wie er in seinen Traumbildern Offenbarungen des Ideals erblicken konnte. Es ist indessen hierzu an T. 1265 zu erinnern, wo Hebbel ausführt, daß er das Bedeutende der Träume weniger in ihrer Phantastik erblicke, als vielmehr in dem Umstande, daß dieselben, alle Erinnerung der Gegenwart auslöschend, den Menschen in vergangene Zustände einschließen und so eine Kraft entwickeln, die uns gewissermaßen uns selbst stiehlt. Vgl. „Der Traum ist der beste Beweis dafür, daß wir nicht so fest in unsere Haut eingeschlossen sind, als es scheint“ (T. 3045). In dem bereits angeführten Gedicht auf ein schlummerndes Kind hieß es:

„Dürft' ich in Deine Träume schauen,
So wär' mir Alles, Alles klar!“[2] (VI. 274 o. 5/6.)

Der Königssohn, der als Typus des zum Ideal strebenden Menschen auftritt, „wähnt zu träumen“, wenn sein Geist die Räume betritt, in die er gelangen will und in denen er schon früher wandelte (VII. 157 23/4). Das schlummernde Kind lächelt und „erglüht so wunderbar“ im Traum (VI. 274 o. 2/3); die schlummernde Geliebte frägt der Dichter:

„Mädchen, was spiegelt dies Lächeln,
Spiegelt dies zarte Erglüh'n?“

---

[1] Eine wie große Bedeutung er dem Traume zuschreibt, zeigt die Bemerkung, daß derjenige der Menschheit ein großes Geschenk machen würde, der alle seine Träume, mit einem Kommentar versehen, aufschreiben würde. (T. 1089.)

[2] Vgl. die sehr charakteristische Notiz: „Elise bemerkte heute sehr gut, daß die kleinen Kinder, wenn sie sich ermüdet die Augen reiben, diese für ein Hinderniß des Einschlafens halten, sie als solche fühlen müßten. Geistreich und wahr“ (T. 2344). Vgl. T. 485.

Aber, was die Träumende im Traum erfährt, ist ihm, dem Wachenden, unzugänglich (vgl. „Dürft' ich in Deine Träume schauen" usw.):

„Gänzlich, wie nie noch, geschieden,
Fühlt sich von Deinem mein Herz.
Was, wie ein göttlicher Hauch,
Jetzt Dich durchzittert, das Leben,[1]
Eh' Du erwachst, wird's verschweben,
Nimmer erfreut es mich auch." (VI. 212 o.)

α_1 Verweilen des Träumenden in der Welt des Ideals. Trennung von den Wachenden.

Die von Werner VII. 277 u. zur Erläuterung dieses Gedichtes („Einziges Geschiedensein") angeführte Tagebuchstelle[2] scheint mir zur Erklärung des Gedichtes nicht geeignet zu sein, denn es handelt sich hier nicht um „die Größe" des Weibes, d. h. um ihre Kraft im Ertragen schwerer Geschicke, sondern um ein Schauen Gottes im Traum, um die durch den Traum vermittelten Offenbarungen des Ideals, die dem Wachenden nicht zuteil werden.[3] Besonders rein empfängt sie das Kind, dessen Dasein gelegentlich als „Traum-Leben" bezeichnet wird (T. 3980 am Ende), und, wie wir bereits bemerkten, die Jungfrau, die Hebbel als höheres Wesen ansieht und häufig als „himmlisch" und „göttlich" anspricht, was, wie schon am Anfang dieser Abhandlung erörtert wurde, keine banalen Phrasen

---

[1] Geläuterte Existenz im Jenseits, eigentliches, wahres Leben gegenüber der irdischen Existenz. Vgl. 31 o.

[2] „Die Größe des Weibes blüht über'm Abgrund und verliert in dem Augenblicke ihre Fittiche, wo die Erde ihr wieder einen Punct bietet, den sie fest und sicher beschreiten kann" (T. 113.). (Die Worte beziehen sich auf Nataliens Verhalten im Prinzen v. Homburg IX. 47 8/11).

[3] Was Hebbel unter dem „Punct" (Anm. 2) versteht, den die Erde ihr bietet, und den sie, ihre Fittiche ablegend, fest und sicher beschreitet, zeigt sich in einem Briefe über die Weiber, der ihnen jene Fittiche völlig aberkennt, oder wenigstens ihrer nicht erwähnt, desto ausführlicher aber von jenen „Puncten" handelt. Da heißt es: „Für das Weib gehört der beschränkteste, der engste Kreis." (Dasselbe T. 366) „Für sie gerinnt das Weltall in einem Tropfen zusammen. Sie ist die Wunschruthe, die dem Manne die Schätze der Erde anzeigt. Sie allein könnte den Himmel entbehren, wenn's keinen gäbe ... kein Weib hätt' ihn erfunden ... Weh' denen, die das Weib, diese Marketenderin des Augenblicks, zur Sonnenuhr machen, durch die die Ewigkeit ihre Stunden anzeigt. Dies macht sie nicht so verächtlich, als es scheint. Wir gehen nur so lange sicher, als die Sterne über uns sicher gehen. Wanken die, so fallen wir. Das Weib ahnt kein Ziel, aber sie kennt aufs Genauste den Punct, von dem man aus-

sind, sondern damit zusammenhängt, daß sie infolge ihrer Unschuld und Reinheit inniger mit dem Ideal verbunden ist. Erwacht die Träumende, so „entschwebt“ ihr das sie im Traum „durchzitternde Leben“, sie ist nicht mehr imstande, das Erschaute mitzuteilen, und somit ist dieses auch dem Dichter unzugänglich: „nimmer erfreut es mich auch“. Durch den Traum wird also das Mädchen in eine Sphäre erhoben, in die der Dichter ihr nicht zu folgen vermag, und, so sehr beide auch sonst ein Herz und eine Seele sind, so werden sie doch durch das Verweilen des Mädchens in einer anderen Welt außer Kommunikation gesetzt, sind „geschieden“. Das Erwachen der Träumerin würde nicht als Gewinnen eines Punktes der Erde zu bezeichnen sein, auf dem sie wieder fest und sicher auftreten kann. Das Bewußtsein des Geschiedenseins beschleicht „mit Schmerz kalt“ den innersten Frieden des Dichters (5/6). Schmerz ist, wie erwähnt, bei Hebbel fast immer Sehnsucht nach dem Ideal, nach jener Vereinigung mit ihm, die die Träumende genoß, und er empfindet Schmerz, wenn er sich von der mit dem Ideal im Traume Vereinigten geschieden sieht. Das Wort „kalt“ drückt bei Hebbel ebenfalls die Trennung vom Ideal aus. Da wir dieser und ähnlichen Bezeichnungen noch öfters begegnen werden, so sei hier eine Erläuterung der Begriffe der Kälte, des Erfrierens usw. eingeschoben.

β_1 Terminologisches. Begriff der Kälte, des Erstarrens usw.

Was den Wachenden verhindert, der Träumenden ins Reich des Ideals zu folgen, ist seine „Form“[1] (in der früheren Bedeutung); in den Formen aber, sagt Hebbel, wird das Leben „kalt“ (VI. 253 8). „Kalt“ umschwebt die träumenden Freunde die Trauer des noch wachenden Dichters als letzter Schauer aus dieser Welt (VI. 228 24).

---

gehen muß, sie übersieht kein Wirthshaus, wo man eintreten und sich erfrischen kann. Das Weib bildet die Topographie des Lebens. Und dann ... sieht das Weib den Himmel recht gut, nicht durch seine eigenen Augen, aber durch ein Fernglas und weiß für die Küche zu benutzen, was der Mann in den Sternen entdeckte ... Das Weib ist, wie der Weinstock, soll er Trauben bringen, so darf er nicht bluten.“ (Br. I, 171 20ff.) Bluten bedeutet bei Hebbel: ungestillte Sehnsucht nach dem Ideal haben, nach eben jenem Himmel und jenen Sternen, von denen die Rede ist. Es handelt sich hier vorzugsweise um eine dem Ideal gemäße, erhabene Lebensführung, um eine Tun und Denken beherrschende und lediglich durch die Forderungen des Ideals bestimmte Hoheit der Gesinnung.

[1] Die Seele zersprengt im Schlaf die sie „umschließende Form“, welche die Seele „vom All sondert“ (VII. 299 u. 300 o.).

Nicht kalt steigt der in der Liebe Betrogene ins kalte[1] Grab hinab, der den Glauben an die Liebe sich bewahrt hat (VII. 99 14/6). Kalt ist das alte Mädchen, das man nicht mehr lieben kann,[2] das zu einer irdischen Verwirklichung des Ideals nichts mehr beiträgt (VI. 208 32). Von der Seele heißt es:

Bist Du in der Umarmung der Welt
Eingefroren zu fest?
Löse Dich! Löse Dich!" usw. (VII. 299 u.)

Dem in höchster Verzweiflung „seines Jammers Fluten" „Entkriechenden" sind gar Mund und Auge zugefroren (VI. 289 u. 290 o.). Zur Erklärung vgl. T. 1886: „Das Auge ist der Mund des Geistes." Der „Thautropf' wirbelnder Entzückung" (der uns mit dem Vorgefühle der Seligkeit erfüllende Tod) „entschwingt" Laura dem „Frostnachtleben" der irdischen Existenz (VII. 51 23/4).

„Wir Menschen sind gefror'ne Gott-Gedanken,
Die inn're Glut, von Gott uns eingehaucht,
Kämpft mit dem Frost, der uns als Leib umgiebt,
Sie schmilzt ihn oder wird von ihm erstickt —
In beiden Fällen stirbt der Mensch!" (VII. 187 m.)

Ähnlich der Vergleich des Menschen mit einer Schneeflocke (T. 2632).

„ . . . alles Leben ist gefror'ne Liebe,
Vereis'ter Gotteshauch, in tausend Flocken
Erstickt, und Zacken,[3] d'rin er stecken bliebe" usw.
(VI. 296 u., 297 o.)

„Die Welt mit ihren starren Erscheinungen, die alle zu einander passen, aber doch nicht recht zusammen kommen können, hat wirklich etwas von einem erfrorenen Gehirn; die Gedanken sind lebendig geblieben, aber das Element, das sie vereinigen sollte, ist nicht mehr flüssig" (T. 3438).

„Der Mensch ist Frost in Gott" (T. 3696). „Das Leben ist ein beschneites Feuerwerk" (T. 3423). Die angeführten Stellen kommen-

---

[1] Das Grab des Tugendhaften ist sonst „kühl", d. h. erquickend, kühlend. Kalt wohl hier in der gewöhnlichen Bedeutung und als Gegensatz zu dem „jungen" warmen Leben, das ungern dem Grabe anheimfällt. Im Grab liegen heißt hier so viel als tot sein, nicht „von Unsterblichkeit träumen".

[2] Die Bezeichnung geht also nicht etwa auf die Sprödigkeit des Mädchens.

[3] Flocken und Zacken = Individuen, mit Schneeflocken und Eiszapfen verglichen.

tieren einander gegenseitig, die Bedeutung von Feuer, schmelzen, glühen usw. ergibt sich von selbst.[1] Der Dichter ist es ganz besonders, der aus aller Starrheit etwas herauszuschmelzen, sie aufzulösen und Erstarrtes flüssig zu machen hat. Er soll, wie HEBBEL bestimmt, „das verknöcherte Weltall wieder flüssig machen" und „die vereinzelten Wesen, die in sich selbst erfrieren, durch geheime Fäden wieder zusammen knüpfen, um so die Wärme von dem einen zum andern hinüber zu leiten" (T. 3140 Anfang).[2]

„Das Drama ist das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffes, das die starren Massen umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben giebt" (T. 2693). Es sei noch an die schon angeführten Worte Flaminas aus dem „Mirandola" erinnert: in sich trägt der Mensch einen kostbaren Schatz, aber ungeheure Eisklumpen versperren jeder ungeweihten Hand den Zutritt, das Feuer der Liebe schmilzt sich den Zugang, hebt den Schatz, und die Welt genießt seine Früchte (V. 18 24/7).

Ich lasse es bei diesen Beispielen bewenden und kehre zu HEBBELS Ansichten über den Traum zurück.

β) Das Schauen höchster Offenbarungen als Traumzustand.

Im „nächtlichen Gruß" (VI. 227/8) schwingen sich die schlafenden Freunde hoch über Raum und Zeit, glauben, leicht zu erstreben, „was nie die Erde bot", und haben so ein „doppeltes Leben"[3] für einen „halben Tod".[4] Nur der Dichter wacht und macht bei ihnen die Runde:

---

[1] Ich führe Beispiele hierfür im Zusammenhange nicht auf, man weiß, worum es sich handelt. Gelegentliche Hinweise werden das hier Gesagte ergänzen.

[2] Vgl. T. 2846. Hier wird das Leben als Durcheinanderfluten der Elemente bezeichnet, welches der Tod aufhebt, der die Elemente „kristallisirt", d. h. zur „Form" (im spätern Sinne) erhebt. Vgl. VI. 320 u. s. Bezüglich des flüssig Machens, Auflösens der Hemmungen, Abschleifens usw. vgl.: Der Dichter hat lauter Kugel-Gestalten im Kopf, der gewöhnliche Mensch lauter Dreiecke" (T. 5912). Dieses sonst unverständliche und sonderbar anmutende Wort bedarf hier keiner näheren Erklärung; wir wissen was HEBBEL sagen will.

[3] = Leben in seiner Steigerung (ethisch).

[4] Halber Tod = Schlaf, hier nicht in übertragener Bedeutung, so, wie in der Wendung: der Tod ist der Bruder des Schlafes oder umgekehrt.

„Ich aber habe leise
Der Pforte mich genaht,
Die in die ew'gen Kreise
Euch aufgethan den Pfad,
Und all' die stumme Trauer,
Die mir das Herz noch schwellt,
Umschwebt als letzter Schauer
Euch kalt aus dieser Welt.“

(Vgl.: „der Schlafende ist ein in der Wärme zerfließender Eiskristall“ [T. 1831]).

Auch hier erscheint der Traum als etwas vom Irdischen uns Trennendes, er erhebt in fremde, dem Wachenden unzugängliche Sphären.[1] Es ist HEBBEL sehr gut gelungen, die Stimmung des Ganzen in das Helldunkel träumerischer Mystik zu tauchen. Man beachte die leider nicht unmittelbar wirkende Feinheit in der Schlußwendung: All die stumme Trauer, die ihm das Herz noch schwellt, umschwebt die Entrückten als letzter kalter Schauer der Welt; Trauer ist soviel, als Sehnsucht nach dem, was die Freunde

---

[1] Das Übergehen in diese schildert vortrefflich das „Abendgefühl“ (VI. 226):

. . . .
„Freude, wie Kummer,
Fühl' ich, zerrann,
Aber den Schlummer
Führten sie leise heran.

Und im Entschweben,
Immer empor,
Kommt mir das Leben
Ganz, wie ein Schlummerlied vor.“

Vgl. WERNERS Anm. VII. 283 m. HEBBEL schreibt, dies Gedicht habe ihn selbst „gewissermaßen“ beruhigt. (Es handelt sich um den Tod seines Freundes ROUSSEAU.) Das Vergessen alles dessen, was schmerzte und beglückte

(„Der mich bedrückte,
Schläfst du schon, Schmerz?
Was mich beglückte,
Sage, was war's doch, mein Herz?“),

bedeutet nicht Teilnahmlosigkeit und müde Gleichgültigkeit, sondern es ist ein berechtigtes Vergessen, und zwar ein aus der innigen Beziehung zum Ideal hervorgegangenes, die alles, was uns trifft, nur als Hinweis auf die endliche Klärung auffassen läßt. (Man beachte das „empor“ Vers 14.) Als ein solches berechtigtes Vergessen beruhigt es „gewissermaßen“, durch das Gefühl. Verwandt in der Stimmung ist VII. 35 15/21.

schauen. Diese Sehnsucht, also das höchste Gefühl, dessen der Wachende fähig ist, die Spitze der Welt der irdischen Gefühle, ragt, Schauer verbreitend, in die Welt höchsten Schauens hinein, als Rest einer von den Schauenden abgestreiften, von ihnen verlassenen Form des Daseins. Die Entrücktheit der Welt der Schauenden, das Überirdische, Sphärenhafte, nur visionärer Verzückung Erreichbare, kommt dadurch sehr deutlich zum Ausdruck.

α_1 Niederziehende Wirkung dieses Schauens.

„Der Kranke“ (VI. 262/3) ist ein Pendant zum „Königsjüngling“ (VII. 156/7); der am Leben krankende Mensch träumt von seiner Genesung,

„Doch ach, der holde Gedanke
Erschüttert zu sehr sein Herz,
Vor Freuden erwacht der Kranke
Und fühlt den alten Schmerz.“[1]

Dieser Schlußstrophe in der Stimmung eng verwandt und zu ihrer Erklärung herbeizuziehen ist Nr. 9 aus dem Zyklus „dem Schmerz sein Recht“ (VI. 292/3):

„Es grüßt Dich wohl ein Augenblick,
Der ist so überschwellend voll,
Als ob er Dich mit sel'gem Glück
Für alle Zukunft tränken soll.

Du aber wehrst, eh' Du's vermeinst,
Ihn scheu und zitternd selber ab,
Und jene Thräne, die Du weinst,
Giebt ihm den Glanz, doch auch das Grab.

Uns dünkt die Freude[2] Altar-Wein,
Am Heiligsten ein sünd'ger Raub;
Zieht Gottes Hauch durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub.“[3]

---

[1] Man beachte das Wort „Schmerz“; es ist vorher nicht die Rede davon, daß der Kranke körperliche Schmerzen hat, er schläft nur „schwer und bang“ an „schwüler Stätte“. Schmerz ist eben seine Sehnsucht, aus der irdischen Gebundenheit, Beschränktheit und Unzulänglichkeit herauszukommen.

[2] „Freude“ hier in der uns schon bekannten Bedeutung: „Abglanz der Gottheit“ (51 Anm. 2).

[3] Vgl. die Lesarten: früher:

„Zieht Hauch von Gott durch unser Seyn —
Wir fühlen uns nur tiefer Staub.“

Es handelt sich auch hier um eine den Menschen beugende, ihn niederschmetternde Wirkung des Ideals, von der wir bei HEBBEL oft hören.

„Zieht Hauch von Gott durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub,“

will sagen: Die höchste Seligkeit, bis zu der wir uns zu erheben vermögen — sei es, daß wir auf den Flügeln eines befreienden Gedankens zu ihr getragen werden, sei es, daß ein Erlebnis irgendwelcher anderer Art sie uns heranbringt — zeigt uns erst recht deutlich, wie tief wir stehen; wir ahnen, was wir sein könnten,[1] und ermessen dadurch, was wir leider sind. Es ist der Genius des Weltalls,[2] der dem Menschen erscheint und ihm zuruft:

„Du gleichst dem Geist, den Du begreifst,
Nicht mir!“

Dem Ablehnen der Freude,[3] dem Verzichten auf den Raub am Heiligsten, auf den Altarwein, liegt der Gedanke zugrunde, daß die Tropfen aus dem Borne des Himmels in einem irdischen Gefäß zu verzehrendem Feuer werden; eine Gabe, die die Sehnsucht einer Stunde befriedigt, um den „Schmerz“ eines Lebens zu erwecken. Es handelt sich hier um ein Ablehnen aus Furcht vor den Folgen des Empfangens, die der Kranke (VI. 262/3) zu tragen hat.

Scheinbar läuft noch eine Nebenströmung mit, nämlich das Gefühl, welches den Menschen, in dessen Brust plötzlich das höchste Glück einzieht, überkommt, das Gefühl: dies ist zu viel, dies habe ich nicht verdient, hier empfange ich etwas, darauf ich keinen

---

[1] Vgl.: „Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt.
Da fühl' ich denn mich schauernd,
Wie niemals noch, allein,
Und der ich bin grüßt trauernd
Den, der ich könnte seyn!“ (VII. 301 17/24.)

[2] Vgl.: „In unermeßlich tiefen Stunden
Hast Du, in ahnungsvollem Schmerz,
Den Geist des Weltalls nie empfunden,
Der niederflammte in Dein Herz?“ (VI. 255 1/4.)

[3] Vgl.: „Auf eine Violine“ (VII. 120/1), besonders den Schluß. Anders im „Menschenloos“ (VI. 348 o.).

Anspruch habe.[1] Es zeugt dies Gefühl von einer edeln Schamhaftigkeit der Seele, und es dürfte HEBBEL nicht fremd gewesen sein,[2] aber die Freude des Besitzes selbst würde doch überwiegen, ja es würde auf einen krankhaft überreizten Zustand des Gemütes schließen lassen, wenn in solchem Falle die Freude als „sündiger Raub am Heiligsten" zurückgewiesen und mit einer Träne ins Grab gesendet würde. Ich glaube nicht, daß HEBBEL dergleichen zum Ausdruck bringen wollte, wenn es auch aus seinen Versen herausgelesen werden kann.

Das Gedicht ist etwas zu abstrakt, um voll wirken zu können, es fehlt das Gegenständliche, das uns unmittelbar in die Zustände führt. WERNER verweist (VII. 303 o.) auf das Epigramm „Die doppelten Thränen des Menschen"[3] (VI. 338 m.). Die Lesarten (VII. 327 m.) zeigen, wie die Wendungen „im Himmel" und „auf Erden" zu verstehen sind.[4] „Lust (4) halte ich, im Gegensatz zu WERNER, für einen Schreib- oder Druckfehler (statt „Qual") (VII. 327 u.); welcher Unterschied sollte zwischen der „Thräne der Wonne" und der „Thräne der Lust" bestehen? Man kann auch nicht interpretieren: „Selbst" die Träne der Wonne verdunkelt den Himmel usw., sondern etwa: Tränen begleiten uns ewig, mögen wir vor Freude oder vor Schmerz weinen — aber, und das ist das Niederziehende, die Tränen der Wonne trüben sogleich unsern Blick, wenn wir das Geschaute recht genießen wollen, entschwindet es,

---

[1] Es wird dabei nur an die Unwürdigkeit, nicht an die Unfähigkeit des Menschen gedacht, ein Gefäß höchsten Glückes zu sein.

[2] Vgl.: „Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug: hebt sie nur schirmend empor!"
(VI. 368 o.)

und HEBBELS Bemerkung zu der Mitteilung, daß er vom König von Dänemark das Reisestipendium erhalten habe:

„Ich habe Gott aus tiefster Seele gedankt und zugleich
beschämt die Hände vor's Gesicht gehalten." (Br. II. 249 14/5.)

Vgl. dazu T. 2671/2 und: „Wie ein Mensch mehr Glück, als er verdient, ertragen kann, begreif' ich nicht; dies muß der armseligste aller Zustände seyn" (T. 696).

[3] Weinen mußt du im Himmel und weinen mußt du auf Erden,
In dem nämlichen Thau spiegeln sich Wonne und Qual.
Aber die Thräne der Wonne verdunkelt sogleich dir den Himmel,
Während die Thräne der Lust (?) nie dir die Erde verhüllt.

[4] Wenn du glaubst, im Himmel zu sein, wenn du selig vor Wonne bist usw.

es zerrinnt in der Umarmung des zu ihm aufstrebenden Gefühls,[1] während die Tränen der Qual unsern Blick nicht schwächen; wir sehen durch sie hindurch unser ganzes Elend, wir sehen deutlich, was uns bedrückt.

β) Erhebende Wirkung.

„Leben und Traum" (VII. 157/8) preist die selige Stunde, in der dem Dichter, da er noch ein Kind war und im Schoß der Mutter lag, „Traum und Sein in Eins zerrann". In der ausgezeichnet gelungenen „Offenbarung" (VI. 205/6) schläft der Dichter auf dem Grabe der Geliebten ein, sie erscheint ihm im Traum und sein „innerer Sinn" wird „wunderbar geweckt";

„Was ich geträumt, ich weiß es nicht,
Ich ahn' es nur noch kaum,
. . . .
Du hast der Dinge Grund und Ziel
An Gottes Thron durchschaut,[2]
Und thatest kühn mir wieder kund,
Was Dir der Tod vertraut.

Und wenn das große Lösungswort
Auch mit dem Traum entschwand,
So wirkt es doch im Tiefsten fort,
Gewaltig, unerkannt!"

Wenn man auf die Sonderbarkeit, daß das im Traum sich wiederfindende Liebespaar über nichts anderes zu reden weiß, als über Grund und Ziel der Dinge, eingeht, was im Hinblick auf HEBBELs Anschauungen über die Liebe nicht schwer fällt, so wird man nicht umhin können, in dem Gedicht eine wirkungsvolle Leistung zu begrüßen. Wir hören hier, im Gegensatz zu vorhin, von einer erhebenden Wirkung der Idealnähe. Die Schlußwendung ist besonders glücklich; es ist hierzu an HEBBELs Äußerung über

[1] Man gestatte den Ausdruck. Dasselbe liegt in den Worten:

„Doch ach, der holde Gedanke
Erschüttert zu sehr sein Herz,
Vor Freuden erwacht der Kranke
Und fühlt den alten Schmerz."

[2] „Im Schlaf: Identität zwischen Vorstellen und Seyn" (T. 2367). Wir sehen die Dinge so, wie sie wirklich sind. HEBBEL meint: im Traum.

die „dunkle Kraft des entziffernden Wortes“ zu erinnern[1] (T. 1057). Es hängt die erwähnte Sonderbarkeit damit zusammen, daß die Liebe als ein mehr metaphysischer, als irdischer Zustand aufgefaßt und der Seele die Fähigkeit zugeschrieben wird, im Traum übersinnliche Offenbarungen zu erfassen.

In der „Frage an die Seele“ (VII. 121/2) wünscht der Dichter zu wissen, was die Seele im Traum tut:

„Darfst Du vielleicht Dein enges Haus verlassen
Und Alles das, was sonst so unerreichbar
Vor deiner Sehnsucht steht, im Flug erfassen?
Da wärest einem Kinde Du vergleichbar,
Das aus dem Schlaf erwacht und mit Vergnügen
Die Brust der Mutter trinkt in vollen Zügen.“

Das Wachen des Körpers ist für die Seele Schlaf (s. v. a. Verminderung ihres Bewußtseins), der Schlaf des Körpers aber ist ihr eigentliches Wachen. Sie zersprengt, wie schon gesagt, im Schlaf die sie umschließende „Form“, die sie vom All sondert;[2] dann, so ruft der Dichter ihr zu,

„ . . . ergreift es Dich, wie ein Arm,
Und Du fühlst es mit süßer Angst,
Daß es still Dich hinunter zieht
In den Urgrund des Seins, in Gott.“ (VII. 299 u, 300 o.)

Vgl. „Wenn wir einschlafen, erwacht in uns der Gott“ (T. 2076).

γ_1 Traum und Dämmerung.

Ich erwähne noch, daß der Traumzustand zuweilen, und zwar früher wie später, als ein mit demjenigen verwandter auftritt, in welchen wir uns während der Dämmerung, während des Herabsinkens des Abends, versetzt sehen.

„Wenn Stürme brausen, Blitze schmettern,
Der Donner durch die Himmel kracht,
Dann les' ich in des Weltbuchs Blättern
Das dunkle Wort von Gottes Macht;

[1] „Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimniß muß immer übrig bleiben, und läge das Geheimniß auch nur in der dunkeln Kraft des entziffernden Wortes.“ Vgl. P. 228 u. ff.

[2] Auch der Körper wird durch den Schlaf zu dem Urquell des Lebens geführt: „Der Traum ist ganz entschieden für den Geist, was der Schlaf für den Leib“ (T. 3641).

. . . .
Ich kann nicht beten, kann nur zittern
. . . .
Doch wenn ein sanfter, stiller Abend,
Als wie ein Hauch aus Gottes Mund,
. . . .
Herniedersinkt auf's Erdenrund,
. . . .
Da sehe ich der Allmacht Blüte,
. . . .
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;
Da höre ich der Seraphime
Erhabensten Gesang von fern;
Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn!"[1] (VII. 77.)

Die Erinnerung,[2]
„eine edle, himmlische Quelle,
Von immer heilendem Balsam erfüllt,"

deren Labetrunk allen Schmerz der Seele kühlt, Himmelsfrieden dem ringenden Geist gibt, ob nächtliches Gewölk auch den Tag verhülle, auf die strahlende Sonne weist, sie zeigt dem Blicke des Dulders die „Dämmerung" (VII. 12). Prächtig ist die „Dämmer-Empfindung" (VI. 258), die den Dichter seine Beziehung zum Jenseits deutlich ahnen läßt:

„Was treibt mich hier von hinnen?
Was lockt mich dort geheimnißvoll?
Was ist's, das ich gewinnen,
Und was, womit ich's kaufen soll?

Trat unsichtbar mein Erbe,
Ein Geist, ein luft'ger, schon heran,
Und drängt mich, daß ich sterbe,
Weil er nicht eher leben kann?

Und winkt mir aus der Ferne
Die Traube schon, die mir gereift
Auf einem andern Sterne,
Und will, daß meine Hand sie streift?"

[1] Man vergleiche zu diesem Gedichte die drei Jahre später aufgezeichnete Tagebuchnotiz (T. 3), die auffallende Ähnlichkeit zeigt. (Man beachte die zerrinnende Schneeflocke und vergleiche unsere Auseinandersetzungen 68/4.) Neumann weist auf die Ähnlichkeit 9 Anm. 1 hin.

[2] Die Erinnerung schätzt Hebbel hoch. IX. 16 preist er sie ganz ähnlich wie in dem erwähnten Gedicht, ebenso VII. 65 „Erinnerung und Hoffnung" („zwei göttliche Schwestern" werden sie genannt). „Das Ideal. Es giebt kein's,

Vgl. zur zweiten Strophe: „Es kann kein Mensch geboren werden, wenn nicht vorher einer stirbt“[1] (T. 3403) dazu VI. 330 o. 7/8. In der „Reminiscenz“ ist von unserm „Dämmersein auf Erden“ die Rede (VI. 259 17); „Wirst du wohl noch des Erdentraums gedenken?“ wird die Abgeschiedene im „Nachklang“ gefragt (VI. 203 84). Vgl. den uns schon bekannten Vergleich des Lebens mit einem Schlummerliede (VI. 226 15/6) und den „Traum der Zeit“ (VII. 301 14). Zur Ergänzung sei noch erwähnt, daß das Verhältnis des Ewigen und Zeitlichen, des Unendlichen und des Endlichen als das eines Träumens voneinander aufgefaßt werden kann; „Das Ewige muß so vom Zeitlichen träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen!“[2] (I. 405 Nr. 12). „Der Mensch ist ein Blinder, der vom Sehen träumt“ (T. 1421) usw.[3] Dichterische Begeisterung und Traum sind eng verwandt (P. 99/100); vgl. dazu: In die „dämmernde“, duftende[4] Gefühlswelt des Dichters fällt ein Mondstrahl des Bewußtseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt (T. 2023). Wenn der Mensch, durch den Morgen zu kräftigem Tun und weitem Streben freudig angeregt, das Erdrückende der ihn umgebenden, unendlich großen Welt schmerzlich fühlt und „die reinste Menschenthräne“ weint,

„Dann sinkt des Abends heil'ge Ruh',
Als wär's auf eine Wunde,[5]
Auf sie herab, und schließt sie zu,
Damit sie still gesunde;“

nicht zum Siegen, nur zum Kämpfen reicht des Menschen Kraft aus,

---

als die verschwundene Realität der Vergangenheit“ (T. 39). Vgl. „berauschte mich im echt kernigen Wein der Erinnerung“ (Br. I. 11 4/5) und die Bemerkung, daß Falstaff angesichts einer „tüchtigen Schüssel voll Erinnerungen und Erfahrungen“ „pfui, erbärmliche Kost!“ sagen würde (Br. I. 21 13/15). Auch die niederziehende, vernichtende Kraft der Erinnerung (entschwundenes Ideal) tritt uns entgegen (VII. 67/8). Das Gedicht, um das es sich hier handelt, scheint mit der Novelle „Der Maler“ in Zusammenhang zu stehen, wovon später.

[1] Dazu T. 3144, 3401 (hierzu 3583), 4837.

[2] Sinn: beide müssen voneinander träumen, da sie aufeinander angewiesen sind (T. 2879). („Wahnsinns-Traum“.)

[3] Vgl. P. 99/100. Dazu T: 1868, 4739.

[4] Der Duft spielt bei Hebbel eine große Rolle, wovon später; Duften bedeutet: den sittlichen Gehalt abgeben.

[5] Wunden entstehen durch Trennung vom Ideal.

„Doch wenn uns dieß das Herz beschwert,
Naht der ersehnte Schlummer,
Und, ward der letzte Wunsch gewährt:
Wem macht der erste Kummer?“ (VI. 264/5.)

Abendgefühl, Schlummer, Tod werden hier in Zusammenhang gebracht.

γ) Entgegengesetzte Auffassung. Schlaf als Bruder des Todes im gewöhnlichen Sinn. Der Tod als Erstarrung[1] und Loslösung vom großen Naturzusammenhang.

Das Gedicht „An den Tod“ bezeichnet in den beiden vortrefflichen Eingangsstrophen den traumlosen Schlaf als „tiefes Verdämmern des Seins“, in dem nichts gedacht und gefühlt wird:

„Tiefes Verdämmern des Seins,
Denkend Nichts, noch empfindend!
Nichtig mir selber entschwindend,
Schatte mit Schatten zu Eins!

Da beschlich's mich so bang,
Ob auch, den Bruder[2] verdrängend,
Geist mir und Sinne verengend,
Listig der Tod mich umschlang.“[3] (VI. 266.)

Schaudernd fährt der Schlafende auf und schließt sich, „an

[1] Vgl. 31 m.

[2] Den Schlaf. Vgl. 64 Anm. 4.

[3] „Der Tod steht immer mit ausgebreiteten Armen hinter uns; im Schlaf schlingt er sie um uns!“ (T. 4789). Dies kann in doppeltem Sinne verstanden werden; einmal kann der Tod der alles Bewußtsein Auslöschende und ferner kann er der das höchste Bewußtsein Gebende sein. Ersteres hier. Dazu: „Schlaf ist Zurücksinken in's Chaos“ (T. 1998). Vgl.:

„Einschlafen.
Altes Chaos,
Quillst Du in Dämpfen,
Alles benebelnd,
Vieles erstickend,
Um die Welt wieder auf?“ (T. 4327.)

Sofern der Tod als der das höchste Bewußtsein Gebende aufgefaßt wird, gilt: „Schlaf ist genossener Tod“ (T. 3722). Anders dagegen: „Nur der Mensch ist ruhig, den, wie das Wasser, der Frost zusammen hält“ (T. 2192). Doppelsinnig ist: „Was nicht sterben kann, das kann auch nicht schlafen“ (T. 5424). Weiteres in Werners Register unter „Ruhe“.

Gott und Natur in glühendem Erheben sich drängend", ans Leben, das ihn reich beglückt. Der Schluß lautet:

„Oft noch berühre Du mich,
Tod, wenn ich in mir zerrinne,
Bis ich mich wieder gewinne
Durch den Gedanken an Dich!"

Ursprünglich:

„Wandle noch oft an mir hin,
Tod, wenn ich zweifelnd zerrinne,
Bis ich mich wieder gewinne
Durch das Gefühl, daß ich bin." (VII. 295.)

Vgl. hierzu: „Schlaf ist Kampf zwischen Leben und Tod" (T. 2072). Der Tod tritt in diesem Gedicht als Bruder des traumlosen Schlafes auf, nicht als Spender der höchsten Form, sondern als Hinschwinden ins Nichts, vor welchem der Mensch zurückschaudert, dem Leben kräftig sich zuwendend. Es entspricht dies auch der später hervortretenden Ansicht HEBBELS, daß der Mensch im Begreifen und Erfassen des Lebens, im tätigen Eingreifen in dasselbe seine Aufgabe suchen soll. Nicht im Glauben an eine endliche Erlösung soll er sich schlafen legen, nur durch sein Tun führt der Weg zur Gottheit, soweit er Kraft und Talent ausbildet und entwickelt, nähert er sich seinem Schöpfer, und wer sich nicht bemüht, dieses Leben zu verstehen und in ihm zu handeln, der soll nicht hoffen, daß er es in der Erkenntnis des zweiten Lebens weit bringen wird; Gott gab dem Menschen Füße, keine Krücken[1] (T. 1211/2). Die im Gedicht hervortretende, HEBBEL sonst nicht geläufige Auffassung vom Tode ist vielleicht mit der Betrachtung T. 760 in Verbindung zu bringen. Hier bespricht er die möglichen Erlebnisse des Menschen beim Sterben: Nur durch den Leib gelangt das Ich zu einer Vorstellung seiner selbst und fühlt sich (weit mehr als durch den Geist) mit dem Quell des Seins zusammenhängen. Alle diese Fäden zerreißt der Tod, der Leib zerfällt, und das Ich soll in eine neue, gänzlich unbekannte Sphäre zu neuer Tätigkeit eintreten. Wirken kann es nur, wenn es Widerstand findet; keine Vermittelung gibt es zwischen Gott und Mensch, als das Fleisch, eine „unvollkommene Maschine" ist nötig, also ein neues Medium.

[1] „Auf der Woge des Lebens schwimmen, heißt leben, darin untersinken, heißt schlafen" (T. 2092).

Es entsteht ein schaudervoller, wüster Zwischenraum, der völliger Stillstand des Lebens, wahrer Tod ist, und dann erfolgt eine zweite Geburt. Diese seltsame Betrachtung ist vom 29. Mai 1837, das Gedicht ist im Juni desselben Jahres entstanden.

Ich will zu dieser Notiz auf das Gedicht „Requiem“ (VI. 149/50) verweisen, in dem uns ebenfalls eine Auffassung vom Tode, als einem schemenhaften und trostlosen Umherjagen und Irren im Nichts bzw. im Chaos, entgegentritt. „Schaudernd, verlassen“ sind die Toten, man soll sie nicht vergessen, nur in den Armen unserer Liebe genießen sie zum letztenmal ihr „verglimmendes Leben“. Sie erstarren, wenn wir sie nicht lieben,

„Dann ergreift sie der Sturm der Nacht
. . . .
Und er jagt sie mit Ungestüm
Durch die unendliche Wüste hin,
Wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf
Losgelassener Kräfte
Um erneuertes[1] Sein!“

Eine höchst eigenartige, packende und grandiose Schilderung. Werner verweist dazu VII. 260 m. auf T. 2048: „Wenn Geister in den Lüften schweben, so kann wohl ein Mensch selbst so wenig Geist seyn, daß sie sich seiner bemächtigen, und ihn zum bloßen Medium machen. Die Besessenen der Bibel.“ Im Gedicht handelt es sich indessen um eine zunehmende Ablösung der Toten von uns, nicht um einen Rapport. Man könnte eher T. 2189 herbeiziehen: „Gestern Abend bei Mondschein kam mir ein eiskalter Gedanke. Vielleicht ruft die Natur doch nur eine gewisse Anzahl Bildungen in's Daseyn, die zeugende Kraft geht ihr einst aus,[2] dann erfüllen nur noch die abgeschiedenen Schatten das Weltall.“ Solche Schatten würden die Toten im Gedicht sein, nur daß sie erneutem Sein entgegengehen. Ganz besonders ist aber an die vorhin (74/5) angeführte Tagebuchstelle zu erinnern, besonders an den schaudervollen, wüsten Zwischenraum.

Ein Gegenstück zu dem auf das Leben verweisenden Gedicht an den Tod bieten die Verse:

---

[1] „Erneuertes“ erscheint mir in hohem Grade kakophonisch.

[2] Ähnlich Br. I. 188 $_{28}$ff. und T. 3648.

„Schlafen, Schlafen, Nichts, als Schlafen!
Kein Erwachen, keinen Traum!
Jener Wehen, die mich trafen,
Leisestes Erinnern kaum,
Daß ich, wenn des Lebens Fülle
Nieder klingt in meine Ruh',[1]
Nur mich tiefer noch verhülle,
Fester zu die Augen thu'!" (VI. 290 u.)

Die von WERNER (VII. 302) herbeigezogene erläuternde Briefstelle sagt, daß das Gedicht die Wollust des Todes atme, wie sie uns in unseren bängsten und schönsten Stunden beschleiche. Der Tod, auf den angespielt wird, ist, wie vorhin, der alles Auslöschende, tritt aber hier als Spender einer völligen, vom gequälten Gemüt herbeigesehnten Ruhe auf.[2] Vom traumlosen Schlaf ist dasselbe zu sagen. Verwandtes bringt Nr. 6 im gleichen Zyklus („dem Schmerz sein Recht") VI. 291/2. Die ersten Strophen apostrophieren die Natur, die auf kein Atom verzichten kann:

„Du mußt sie alle wieder wecken,
Die Wesen, die sich, groß und klein,
In Deinem dunklen Schoß verstecken
Und träumen, nun nicht mehr zu sein."[3]

[1] Ähnlich umschwebt die Trauer des noch Wachenden die in seligen Träumen sich wiegenden Freunde als letzter Schauer aus dieser Welt (VI. 228 21/4).

[2] Verwandte Stimmung herrscht im „Grab" (VI. 263). Vgl. die Anmerkungen VII. 298/4.

[3] „Wir sind nur darum sterblich, weil die Natur in uns ihr allgemeines Leben fortsetzt, weil in jedem Atom von uns schon eine Blume, ein Thier sich entwickelt. Ein Wort, das diesem den Tod gäbe, gäbe uns das ewige Leben" (T. 8401); „ . . . daß die ewige Kraft, die das caput mortuum hinter sich zurückließ, augenblicklich wieder in die allgemeine Thätigkeit hineingezogen wird, ist ja selbst auf dem atheistischen Standpunkt nicht zu bezweifeln; wird es doch das caput mortuum selbst" (T. 3024). „Auf Selbstgenuß ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind Zungen, womit sie sich selbst schmeckt" (T. 2173). „Die Natur ißt, wenn wir sterben" (T. 3588). In „Gott über der Welt" wird gesagt, daß die Natur, auf Gottes Ruf erwachend, im ersten Atem alle ihre Geschöpfe einsaugt (VII. 182 o.). Gleichviel, mag es sich in unserm Gedicht um die Monadenrealisierung am Ende der Welt oder nur um das ewige Umgebären, das die Natur innerhalb ihrer vollzieht, handeln, die im Schoß der Natur versteckten, d. h. gestorbenen Wesen träumen von ihrem Zusammenhang mit dem Naturganzen; in dieses zurückgeflossen, ruhen sie und träumen, „nicht mehr," d. h. ihres Individuellen entäußert zu sein, die Seligkeit ihrer Auflösung zu genießen.

Der Dichter bittet, ihn zuletzt zu erwecken, er will schlafen, nichts von der Welt wissen und sich „gestorben“ in einen Diamanten verschließen, also nicht „träumen“ (76 Anm. 3).

Dergleichen Todesgedanken entsprechen der allgemeinen Notwendigkeit, durch die Auflösung wieder am großen Naturbetrieb teilzunehmen,[1] in ihn hineingezogen zu werden, nicht; es sind Todesgedanken im stärksten Sinne. Besonders rein und deutlich kommen sie im besprochenen Gedicht „Schlafen, Schlafen!“ nicht zum Ausdruck; das Hineinklingen der Fülle des Lebens in die Ruhe des Schlafenden und das nicht ganz abgestreifte Erinnern aller Wehen, die ihn trafen, durchbrechen die erwünschte Verschlossenheit und Abgeschiedenheit, die aus dem zuletzt behandelten Gedicht weit deutlicher hervortreten. Zu der Vorstellung, daß ein Mensch in einem Edelstein versteckt ist, vgl. HEBBELS „Rubin“. Ferner: „Nur der Mensch ist ruhig, den, wie das Wasser, der Frost zusammen hält“ (T. 2192). Vgl. T. 4651.

Ich will besonders darauf aufmerksam machen, daß der Diamant, in den der Dichter sich zu verschließen wünscht, als eine gefrorene Träne aufgefaßt wird, in welche er (der Dichter) zerrann. Das sich Absondern und Verschließen in sich werden hier, ganz unseren Ausführungen entsprechend, unter den Begriff des Erfrierens, Einfrierens, Erstarrens usw. gebracht. Man muß bei HEBBEL immer auf solche Kleinigkeiten achten; in dem „gefror“ (Vers 133) ist der ganze im Gedicht behandelte Vorgang ausgesprochen. Uns wird es zunächst schwer, mit einem solchen Wort ohne weiteres diejenigen Vorstellungen zu verbinden, die sich für HEBBEL zweifellos damit verbanden, und die er mit ihm verbunden wissen will, aber wir müssen hier, wo es sich um ein Eindringen in die Ideenwelt des Dichters handelt, willig auf seine Intentionen eingehen, suchen, es ihm gleichzutun, und da, wo unser unmittelbares Empfinden zu versagen beginnt, durch Konstruktion nachhelfen, zu welcher uns nur eingehende Untersuchung über Wortbedeutung und gewisse Vorstellungskreise des Dichters berechtigt.[2]

[1] „In die Luft zerfließen“ (Vers 118) bedeutet solches Teilnehmen. Vgl. 76 Anm. 3 (Bemerkung über das caput mortuum).

[2] Ich habe mich über diese Art der Interpretation HEBBELS in der „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (herausg. v. MAX DESSOIR) II. Bd. 1. Heft S. 117 ff. geäußert.

Anhang: Leben des Einzelwesens im Naturzusammenhang und Aufgehen in ihn durch den Tod. Das Gedicht „Die Rosen".

Da wir im Vorhergehenden einmal auf den großen Naturzusammenhang gekommen sind, in welchem alle Wesen stehen, welchem entzogen zu sein, Tod, Erstarrung, und in den hinüberzuströmen, Leben ist, will ich ein ohne Kommentar schwer verständliches Gedicht HEBBELS besprechen, in welchem, im Gegensatz zu den soeben erläuterten Gedichten, das Leben im großen Naturzusammenhange als das Wünschenswerte erscheint.

Die Rosen.

Als Du frühmorgens gingst
Und an der Sonne hingst,
Pflücktest Du Dir,
Die, von ihr angeglüht,
Still vor ihr aufgeblüht,
Und nun den Duft versprüht,
Rosen zur Zier.[1]

Hältst sie noch Abends fest?
Schmeichelte Dir der West
Längst nicht sie ab?
Siehst ja, ihr Leben schwand!
Wo ist der Farbenbrand?
Doch nur in Deiner Hand[2]
Sind sie im Grab.

Gieb sie den Winden preis,
Daß sie mit ihnen leis
Düngen[3] den Strauch.
Fühlt's nicht sogleich der Zweig,
Fühlt's doch die Wurzel gleich,
Und ist nur diese reich,
Wird der es auch![4] (VI. 229.)

---

[1] „An der Sonne hängen", mit Herz und Sinnen ihr zugewandt sein, hier nicht ohne ethische Färbung. Die Sonne ist das Zentrum der „physischen Natur", deren ethischen Gehalt sie erweckt. Dieser Gehalt verkörpert sich in Blumen (insbesondere Rosen), Früchten, Düften, die als sittliche Naturprodukte zu betrachten sind. Wir kommen später darauf zurück. Man beachte den Ausdruck „angeglüht" („zu befreitem, dem Ideal zustrebendem Dasein erweckt"). Die sprachliche Verwachsenheit der ersten Strophe ist außerordentlich störend; hinter versprüht ist „haben" zu ergänzen; „die" bezieht sich auf „Rosen".

[2] „doch" = jedoch, aber. Hand ist zu betonen.

[3] Vgl. VI. 355 o. (GLEIM hat fremden Lorbeer fromm „gedüngt").

[4] Vgl. VII. 107 15/7. (Ein Rosenstrauch, der die Rosen, wenn er sie auch nicht immer trägt, doch „im tiefsten Busen" hegt.)

Eine entscheidende Stelle zieht WERNER herbei (VII. 283 u., 284 o.): „Glaube mir, liebe Elise, der Schmerz um ein geliebtes Kind . . . reducirt sich doch zuletzt . . . auf den Egoismus, daß man ein Leben, das dem Weltganzen angehört . . . apart für sich allein haben will.“ Eine zweite, in der wörtlich aus dem Gedicht zitiert wird, füge ich an: „Es giebt nur Tod im Leben. So lange ich dieser specielle Mensch bin, in diese specielle Haut eingeschlossen, die mir neue Assimilationen unmöglich macht, muß ich, wenn ich mich nicht frei entwickeln kann, den göttlichen Odemzug anhalten, also scheintodt seyn. „Doch nur in Deiner Hand sind sie im Grab““ (T. 3069).[1] „Im Grabe“, tot, ist alles, was vom großen Naturzusammenhang abgetrennt, im Fürsichsein verharrt. Wir haben hier eine Art Kreislauf vor uns, der das ewige Werden der Natur veranschaulicht: sie treibt die Rosen als Verkörperung ihres sittlichen Gehaltes aus sich hervor, der Mensch pflückt sie, d. h. er löst sie vom Zusammenhange mit der Natur los, tötet sie, wenn man will, wirft sie fort bzw. gibt sie der Natur zurück, sie zerfallen und verwesen und „düngen“[2] so den Rosenstrauch, der nun wieder neue Rosen hervortreiben kann. Ähnliches findet sich auch sonst, so im Sonett „Vollendung“ (VI. 311). Hier sendet eine Wunderblume ihren Duft als Opfer zum Himmel, der Himmel aber verschließt seine durstigen Lippen und sendet den Duft als Tau zur Erquickung der Blume wieder auf sie herab. Wir dürfen hinzufügen, damit sie Kraft zu neuen Düften sammle. Man sieht schon hier, welch naive Vorstellungen HEBBEL von dem großen Naturzusammenhang hat.[3] Werden solche zur Unterlage von Gedichten

---

[1] Vom 25. März 1844. Das Gedicht ist vom 27. Januar 1844. Vgl. zu der angeführten Stelle: „Die Alten nannten die Erde ein Thier und wußten . . . sehr wohl, was sie damit sagen wollten. Das ganze Universum ist eins und führt trotz der Individualisierung ein allgemeines Leben, denn woher käme sonst der Tod? T. 5669. Vgl. dazu T. 5704, 5688; 76 Anm. 3; P. 80 m., 86.

[2] Vgl. das bereits angeführte Wort: „Die Natur ißt, wenn wir sterben.“ Das gilt natürlich auch von Rosen usw., nicht nur von uns.

[3] Vgl.: Der Mensch sei tätig und wirke; für den Genuß sorgt die Natur, selbst noch im Tode: Der Wurm, der den Menschen verzehrt, „kriecht aus seinem eigenen Eingeweide aus. Er ist es also selbst, der in der Verwesung schwelgt und das Schmatzen des Wurms ist von dem des Kindes in nichts Wesentlichem verschieden“. T. 6211. Dazu: „Wir sind nur darum sterblich, weil in uns die Natur ihr allgemeines Leben fortsetzt, weil in jedem Atom von uns schon eine Blume, ein Thier sich entwickelt. Ein Wort, das diesen den Tod gäbe, gäbe uns das ewige Leben. (Phantastisch)“ T. 3401. Ähnlich die in Anm. 1 zitierten Stellen.

gemacht, so bedürfen sie meines Erachtens mächtiger sprachlicher Fittiche, um sich bis zur Höhe des Poetischen zu erheben, des ganzen Zaubers glänzender Diktion, der — wir haben Beispiele kennen gelernt — Hebbel ja gelegentlich zu Gebote steht. Aber, wie sie uns im Gedichte „Die Rosen“ entgegentreten, im dürftigen und schlecht sitzenden Röcklein, wirken sie recht kümmerlich. Man merkt ja, das alles soll sehr poetisch sein, man sieht gewissermaßen hinter dem Gedicht den Dichter stehen, der uns glauben machen will, er habe hier einen außerordentlich tiefen und zarten Gedanken aufgetischt, aber man überzeugt sich nicht recht davon. Wir haben hier ein Beispiel jener Eigentümlichkeit Hebbels vor uns, hinter der „Poesie der Idee“ herzugehen und darüber die „Poesie des Ausdrucks“ (vgl. T. 1054) zu vernachlässigen. Es kommt hinzu, daß diese Poesie der Idee ziemlich unbedeutend ist und dem unbefangenen Leser gar nicht aufgeht; man sieht gar nicht ein, warum die Rosen oder Rosenblätter durchaus den Winden preisgegeben werden sollen usw., wenn man nicht weiß, daß es sich hier um einen notwendigen Kreislauf innerhalb der Natur handelt, darum, daß alles Individuelle tot ist, sobald es aus dem Naturzusammenhange gerissen wird, der allein es mit dem Herzen der Welt verknüpft. Besonders die Worte „Sind sie im Grab“ (Vers 14) faßt man als poetische Redewendung auf, während sie doch im eigentlichen Sinne zu nehmen sind; man ist der Ansicht, daß die Rosen vielmehr „im Grab“ sind, wenn sie zerfallen und den Strauch düngen. Am besten gelungen sind die beiden ersten und die beiden letzten Verse; jene geben das sonnenfreudige Hinauswandern in den strahlenden Morgen gut wieder, die andern erwecken die Vorstellung der aus dem Verborgenen heraus wirkenden reichen Kräfte der Natur. Die Anwendung von Worten wie „düngen“ zeigt recht deutlich, wie Hebbel lediglich hinter der Idee hergeht. Die Verkrüppelung der ersten Strophe ist außerordentlich störend, das doppelte „gleich“ (Vers 18/19) kakophonisch.

Man könnte die Trennung vom Natur- bzw. Weltganzen, das Totsein, auch als tiefen Schlaf oder als dumpfes Träumen bezeichnen und den allmählichen Übergang in den Verband des Ganzen als Erwachen. Hebbel tut das, wenn er sagt: „Träumen — dumpf, da haben wir eine doppelte und dreifache Haut und können gar nicht heraus — heller und heller, da fällt eine Haut nach der andern — erwachen — da entströmen wir uns selbst und sind Nichts mehr für uns selbst“ (T. 3128). Wir tun gut, hier unter dumpfem Träumen individuelle, im Fürsichsein versunkene Existenz

zu verstehen und unter dem Erwachen den Tod. Ähnlich T. 2549: „Eine Vorstellungsart, die sich mir oft unwillkürlich aufdrängt, ist, daß ich mir alle Wesen schlafend denké, oder vielmehr sie schlafen sehe, wie sie dem Fenster, durch das das Licht eindringt, näher oder ferner sitzen und so mehr oder weniger durch den Stral, der auf ihr geschlossenes Auge brennt und es aufzuküssen sucht, ein Gefühl des Wachens erhalten."

Auch der berühmten Stelle über den Schlaf der Welt (Gyges) (III. 335/6) ist hier zu gedenken. Des Kandaules Einsicht, daß die Welt über „Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern", d. h. über dem, was sie „in ihrem letzten Kampf errang" (Vers 1811/4), eingeschlafen ist, involviert keineswegs die gleiche Geringschätzung, die Wallenstein äußert, da er sich in einen Kampf mit dem „Ewig-Gestrigen" verstrickt sieht. „Die Welt braucht ihren Schlaf ... sie wächst ... und stärkt sich, wenn sie dem Tod verfallen scheint" (Vers 1827/9), d. h. sie schläft: die Menschheit ist in diesem, früher einmal durch Selbstkorrektur („letzter Kampf" Vers 1814) errungenen Zustande ethisch beruhigt, idealgerecht. Ihr Erwecken erfolgt notwendig und ist die tragische Schuld des Erweckenden, der den Selbstgenuß der Menschheit stört und den Spiegel trübt, in welchem die Idee sich betrachtet. Das Resultat ist ein neuer, in einer Korrektur endender Kampf. Was uns hier angeht, ist der Gebrauch des Ausdruckes „Schlaf" für ein ethisch berechtigtes Ruhen der Menschheit in sich und in der Idee, also für einen ethisch überwertigen Zustand. Vgl. Werners sehr reichliche Anmerkungen III. 485 ff. Soviel von Hebbels späteren Ansichten über Traum, Schlaf und was damit zusammenhängt.

b) Frühere Ansicht.

α) Traum und Schlaf als Spender von Ruhe und eines Vorgefühls der Seligkeit.

Die früheren Ansichten weichen von den soeben dargelegten ab. Ein wesentlicher Bestandteil dessen, was die himmlische oder die irdische Verwirklichung des Ideals dem Menschen zu bieten vermag, ist Ruhe. „Himmelsruhe" wird der Pilger finden (VII. 16 $_4$, 17 $_{32}$), der Freund „ruht" am Busen des Freundes (VII. 27 $_7$). Im Grab ruhen und schlafen die Toten (VII. 25 $_{24}$, 52 $_{33}$, 69 $_{35}$), „ruhesäuselnd" möge sich das Grab über Laura „beugen" (VII. 51 $_{26/8}$). Der Schlaf spendet auch der Erde und allem Lebenden „Vergessenheit" (VII. 26 $_{1/6}$), im Grabe, wo „Vergessenheit" ihn umschlingt und linder Schlummer ihn deckt, träumt der auf Erden Verkannte bis zum jüngsten Ge-

richt von Unsterblichkeit (VII. 41 $_{10/6.\,24}$), von der Seligkeit wird im Grabe geträumt (VII. 43 $_{36}$), besonders lieblich von dem, der in den Armen der Freundschaft „eingeschlummert“ ist (VII. 18 $_{43}$, 19 $_{73/6}$). Im Himmel wird geschlafen, „befreit von Harm und Kummer“ (VII. 24 $_{41/4}$), wie im Grabe, wo man „sicher vor dem Weltgewühl“ ist. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Inhalt des Traumes bereits für den jungen Dichter eine Beziehung zum Ideal hat, was auch in der am Schluß auf den Tod anspielenden Ode „Ein Mittag“ (VII. 101) zum Ausdruck kommt, aber die erst später in prägnanter Fassung hervortretende Traumtheorie erscheint noch sehr unentwickelt, was wohl mit dem veränderten Idealbegriff zusammenhängt. Noch ist die individuelle Verschlossenheit nicht das zu Überwindende, noch ist es nicht höchste Seligkeit, aus ihr hinauszuströmen, sondern das erstrebenswerte Ziel ist eine Steigerung des besseren Teils der Persönlichkeit und eine Beifreiung von aller Last, ein Ausruhen. Ruhe und Vergessenheit sind wohl nicht identisch mit jenem völligen Versinken ins Nichts, von dem vorhin die Rede war, sie bedeuten nur ein Vergessen irdischer Not und Trübsal, ein Bewahrtsein vor und Ausruhen von ihnen. Eine Läuterung von allen irdischen Schlacken im Sinne einer momentanen Befreiung ist also mit dem Schlaf und dem Traum verbunden.

β) Traum in der gewöhnlichen Bedeutung. Ein späteres Gedicht.

Das Wort Traum wird mehrfach im gewöhnlichen, uns geläufigen Sinne gebraucht: am jüngsten Tage versinken die Träume der Bösen (VII. 13 $_{31}$), der Traumgott versüßt der Geliebten die Ruhe und zeigt ihr als schönstes Bild ihr eigenes (VII. 96 u.). Ähnlich in „Ein Lebewohl“ (VII. 97), welches zu denjenigen Produkten gehört, die man im Anschluß an eine reizende Bemerkung Gutzkows über Hebbels Gedichte (Briefe, Bambergsche Ausgabe II. 165 o.) als überaus harte Bonbons bezeichnen kann. Die erste Strophe bringt die Frage des Mädchens und die Antwort des Dichters:

„„Wie denkst Du mein?“
Wie eines holden Traumes,
Der schönen Blüt' des blütenreichen Baumes
Der Phantasie, gedenk' ich Dein!“[1]

---

[1] Vgl.: „Was Du Dir je ersehntest und erträumtest
Von Himmelswonnen und von Erdenlust —
Womit die dunkle Zukunft Du umsäumtest —
Als Mädchen sinkt's Dir an die Brust!“ (VII. 98 m. u. $_{1/4}$.)

Ebenso das erste „O Traum“, das der Knabe im „nächtlichen Echo“ in „süßem Schmerz“ ausruft (VI. 150 $_{12}$).

Die zweite Strophe spricht von der Enttäuschung, die er erfährt; er ist erwacht, der Traum ist verschwunden und läßt ihn „allein in dunkler Nacht“.[1] In der dritten Strophe tröstet er sich: wenn ein lieblicher Traum verschwindet, wer würde Klagen um ihn verschwenden, „man denkt an ihn Minuten kaum“. Der Schluß lautet:

„Die Nacht entflieht:
Mir winkt das rege Leben:
Mögst Du Dir selbst so leicht, als ich vergeben,
Ich, der in Dir — Dich selber sieht!“

Hier scheint mir ergänzt werden zu müssen: mögest du dir selbst, wenn du einmal zur Einsicht kommst, so leicht vergeben, was du leichtfertigerweise getan hast, wie ich es dir jetzt vergebe, weil ich dich als das sehe, was du bist, nämlich als ein oberflächliches Geschöpf. Ein solches einmal gewesen zu sein, wird dich, wenn du einmal zur Einsicht gelangst, weit mehr schmerzen, als mich jetzt die Enttäuschung schmerzt. Seinen eigenen Ernst und Wert fühlt der Dichter als Schwerpunkt, der ihn im Gleichgewicht hält. Ähnlich in der „Melancholie einer Stunde“ (VII. 98 u. 99 o.). Hier steigt der Betrogene, der den Glauben an die Liebe, d. h. an das Ideal, gerettet hat, nicht kalt in das Grab, in das der Betrug ihn stürzt; nur ein Mädchen log ihm, nicht die Liebe selbst.[2] Das Gedicht schließt nicht so zuversichtlich, wie das „Lebewohl.“[3] Verwandt mit dem Sonett „Was mich quält“ (s. Anm. 3) ist das „Liebesgeheimniß“ (VII. 145/6). Es stammt aus dem Jahre 1836, gehört also nicht mehr in diesen, die Zeit vor 1835 behandelnden Abschnitt, doch will ich es hier im Anschluß an die soeben erwähnten drei Gedichte behandeln. Die Liebe, so heißt es da, ist kein „entzückend Träumen“, sondern ein „schmerzliches Erwachen“. „In öden Schlummers Räumen“,[4] d. h. im unvollkommenen, düstern und dumpfen

[1] Vgl. das zweite „O Traum“ im „nächtlichen Echo“ VI. 150 15 und „Traum“, VII. 146 18.

[2] Man sieht, wie Hebbel die Liebe als etwas von den Personen ganz Unabhängiges, an sich Seiendes auffaßt.

[3] Beide und „Was mich quält“ gehören zusammen, sie behandeln das gleiche Thema, nur führen sie es auf verschiedene Weise durch. „Was mich quält“ und die „Melancholie einer Stunde“ schließen negativ, ersteres ist allgemein reflektierend. Man kann zu ihnen an das spätere Wort erinnern: „Sinnlichkeit ist Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse“ (T. 907).

[4] Daß das irdische Leben in dieser Weise bezeichnet wird, haben wir zu wiederholten Malen konstatiert. Vgl. besonders 80 u.

Leben sehen wir uns „gekettet an unwürdig-nicht'ge Sachen“. Es erwacht ein Bedürfnis nach Aufschwung zum „hohen Leben“ (6),

„Allein, wir Armen sind gar fest gebunden,
Bald ist der Muth, das Sehnen auch, entschwunden.“

So gleichen wir einem müden Pilger,[1] der „zu dumpfem Schlaf ermattet“, sich hinstreckt, der also jenen traumlosen Schlaf, jenes völlige Vergessen herbeisehnt, von dem weiter oben die Rede war[2] (76 f.). Aber

„Durch milden Blütenregen weckt' ihn gerne
Der Baum, der still und freundlich ihn beschattet“;

durch den Blütenregen der Liebe soll er zum „hohen Leben“ erweckt werden,

„Halb wacht er schon. Da leuchten alle Sterne,[3]
Ihn kühlt[4] ein Hauch, mit dem ein Duft[3] sich gattet,
Der ganze Himmel[3] neigt sich auf ihn nieder,
Er seufzt: Ein Traum![5] und schließt die Augen wieder.“

Er wendet sich also ab, wissend, daß er das Glück, das innig Erstrebte, doch nicht wird umfassen können. Hebbel charakterisiert damit die Liebe als „Traum“ im gewöhnlichen Sinne, d. h. als etwas, das täuscht, das sich letzten Endes als Gaukelspiel offenbart (so wie man sagt: Träume sind Schäume), und zugleich als das Gegenteil eines „entzückenden“[6] Träumens (1), eines Träumens in dem Hebbel eigentümlichen Sinne (d. h. eines Zustandes, in welchem wir über die Grenzen irdischer Gebundenheit hinausgehoben werden, und das Ersehnte und auf Erden nie Erreichte „im Flug“ erfaßt wird, VII. 122 o. 11), nämlich als „schmerzliches Erwachen“, und zwar als ein Erwachen zum eigentlichen, hohen Leben, das aber trotz aller Sterne, des kühlenden Hauches, der Düfte und des sich herabsenkenden Himmels,

---

[1] Vgl. den Pilger im „Quell“ (VII. 16 ff.).

[2]
„Schlafen, Schlafen, Nichts als Schlafen!
Kein Erwachen und kein Traum!
Jener Wehen, die mich trafen,
Leisestes Erinnern kaum!“ usw. (VII. 290 u.)

[3] Deuten die Beziehung zum Ideal an.

[4] Lediglich in der Bedeutung „lebt“, „erquickt“; an Temperaturunterschiede ist gar nicht zu denken.

[5] 83. Text zu Anm. 1.

[6] = Seligkeit spendenden. Vgl. den „Thautropf“ wirbelnder Entzückung“, der Laura dem irdischen „Frostnachtleben“ „entschwingt“ (VII. 51 22/4).

doch von Schmerz, d. h. von ungestillter Sehnsucht nach dem Ersehnten erfüllt ist. Das Gedicht ist nicht etwa eine Anklage gegen die Liebe — derartiges findet sich bei HEBBEL nie[1] — sondern es bedeutet: Die Liebe ist allerdings ein Gruß aus Himmelshöhen, eine Offenbarung des Ideals, aber sie läßt uns, indem sie uns die Seligkeit zeigt, die zu uns herniedersteigen könnte, unsere tiefe Gebundenheit nur zu deutlich erkennen („Allein, wir Armen sind gar fest gebunden“ [7]). Wir haben hier wieder eine der den Menschen beugenden, ihn niederziehenden Wirkungen des Ideals vor uns. Man könnte dem Gedicht als allgemeine Sentenz die uns schon bekannten Verse (vgl. 67) anfügen:

„Zieht Hauch von Gott durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub.“ (VI. 293 o.)

II. Liebe, Freundschaft und Mutterliebe als irdische Verwirklichungen des Ideals.

Vorbemerkung.

Wir haben im vorhergehenden bereits zu wiederholten Malen von der Liebe als einer der „irdischen Verwirklichungen[2] des Ideals“ gesprochen. Wir wollen diesen Ausdruck beibehalten und uns nochmals vergegenwärtigen, daß er hier nur für die Weltanschauung des jungen HEBBEL in Anwendung gebracht werden soll, weil wir unter irdischen Verwirklichungen im irdischen Leben mögliche Zustände verstehen wollen, welche den Charakter der Idealähnlichkeit tragen, nicht den der Idealgleichheit. Idealgleiche Zustände sind nach der früheren Ansicht auf Erden unmöglich, sie werden erst durch den Tod erreicht. Später zieht HEBBEL Gott bzw. das Ideal in die Welt hinein (er spricht z. B. von einer „Gottheit Welt“

---

[1] Das Gedicht „Die Mutter“, das solche Gedanken zum Ausdruck bringt (VII. 61 u.), bezeichnet HEBBEL selbst als eine „Brennessel“ (VII. 409 m.). Es dürfte nicht besonders ernst zu nehmen sein.

[2] HEBBEL spricht einmal von einer romantischen Liebe, die zwar zur „Verkörperung des Ideals“, nicht aber zur Zeugung eines Kindes führe (T. 1164). Ich ziehe den Ausdruck „Verwirklichung“ vor; außerdem stammt der Ausdruck „Verkörperung“ aus späterer Zeit und bedeutet etwas anderes, als das, was wir hier unter irdischer Verwirklichung verstehen.

[T. 2911], wie auch von der Menschheit als der einzigen „Gottheit“, zu der er beten kann [Br. I. 171 7/8]), und dieses Aufgeben der Transzendenz der Gottheit zugunsten ihrer Immanenz ist es, welches idealgleiche Zustände auf Erden ermöglicht, d. h. tatsächliche Verwirklichungen oder, wie wir lieber sagen wollen, „Realisierungen“[1] des Ideals.

A. Die Liebe.

I. Die Laster. Die Wollust als Kardinallaster.

Als das eigentlich böse Element der Welt erscheint dem jungen Hebbel die „Leidenschaft“, und wir haben bereits erwähnt, daß er insbesondere die Wollust als etwas höchst Verabscheuungswürdiges brandmarkt (13). Wenn Hebbel später sagt, daß die „Leidenschaft“ zur „Unsittlichkeit“ führe (vgl. II. 395 m. u.), so ist damit etwas ganz anderes gemeint, als früher, denn auch der, welcher edeln Bestrebungen nachgeht, kann unsittlich, d. h. im Individuellen befangen sein. Leidenschaft bedeutet früher etwa so viel als sinnliche Begierde, Sucht, durch Ausschweifungen niedre Lüste zu befriedigen.[2] Die Leidenschaft bringt den „Geist“ „zur Erde“ zurück (IX. 4 25/7. 29), sie „betäubt des Gewissens Warnungsruf“ (VII. 3 13/4, vgl. IX. 7 105 ff.). „Unbestürmt“ von ihr wallt alles Große und Tugendhafte zur Ewigkeit hin (VII. 15 39/48), ihr „Sturm“ hat dem unschuldigen Freunde noch nicht die „Blume“ abgebrochen (VII. 36 2). Wer „die Fesseln der Sinnlichkeit kühn zersprengt“, ist frei (VII. 7 107/9), dem verschwindet das Gesetz, „der die Leidenschaft zerreißt“ (VII. 15 55/6), d. h. es ist kein Zwang mehr für ihn. Wir haben in den Auseinandersetzungen über die Freiheit schon hierauf hingewiesen (10 ff.). Daß auch der verworfenste Mensch immer noch Augenblicke hat, in denen die Freiheit in ihm aufleuchtet, erhärtet Hebbel damit, daß auch der größte Wollüstling zuweilen den sich ihm darbietenden Genuß ausschlage (IX. 6 83/5).

Viel ist auch vom „Laster“ die Rede; es „tritt frech einher“ im Gegensatz zur „leise wandelnden“ Tugend (IX. 6 103), aber es zerstört sich selbst und seine Werke, nie kann ihm der Sieg zuteil

---

[1] Ich schließe mich hierbei Hebbels Sprachgebrauch an; das „Fortschreiten des Weltgeistes im Bewußtsein seiner selbst“ bezeichnet er einmal als „Realisierung der Idee“ (T. 3914).

[2] Später ist alles nicht Idealgerechte unsittlich.

werden (VII. 3 16, 12 u. 5 ff., 13 23. 26 ff.). An der zuletzt angeführten Stelle werden als Laster Verleumdung, Neid, Haß genannt. Nur am böswilligen Verführer, der aus purer Wollust ein Mädchen ins Unglück stürzt, wird rächende Vergeltung genommen, während der wohlmeinende für die schlimmen Folgen nicht verantwortlich gemacht wird (vgl. VII. 28 u. ff., 68 u., 69). Im Gegensatz hierzu wird die „Tugend" gepriesen (besonders VII. 14 ff.) und die mit ihr verwandte „Unschuld", die nie auf die Dauer unterliegen können, sondern den endlichen Sieg davontragen müssen. Ich will den Leser nicht durch eine umständliche Aufführung aller in Frage kommenden Stellen ermüden, sondern nur auf einige hinweisen. Mit Treue, Unschuld, Freude und Hoffnung ist die Tugend verbunden, Götterfunken schlägt sie aus dem Staube (VII. 14 5/8. 17/8), nur „Augenblicke" kann die Unschuld weinen, zu verzweifeln braucht sie nicht (VII. 13 21/2), im „Unschuldskleide nie entweihter Jugend" strahlt die Tugend am jüngsten Gericht (VII. 13 33/5). Die Tugendhaften werden auch aufgefordert, kühn „Tand und Stand" zu verachten (VII. 16 78, vgl. VII. 6 74). Vgl. ferner: VII. 3 15. 21, 13 33 ff., 16 67/8, 22 27/8,[1] 40 u. 2, 47 Nr. 14, 67 10. 14.[2] Nebenher ist von Sünde, vom Edelsten und vom Niedrigsten und Gräßlichsten die Rede, das der Mensch hervorbringen kann (IX. 7 109/10). Wie schon erwähnt, wird das Laster mit der Körperlichkeit des Menschen, mit seiner „Endlichkeit", die Tugend aber mit seiner „Unendlichkeit", mit seinem „Geiste" in Zusammenhang gebracht (IX. 5 66 ff.).

2. Göttlichkeit der Liebe. Enge Beziehung zum Ideal.

Es hängt die dargelegte Ansicht des jungen Hebbel über Tugend, Laster usw. damit zusammen, daß für ihn die reine, von aller niedrigen Sinnlichkeit freie Liebe der Geschlechter der Ausdruck höchster Sittlichkeit und ein Symbol des idealgleichen Zustandes ist. Die Liebe ist etwas durchaus Göttliches im Sinne des Sittlichen,

---

[1] „Schein" = Licht, Schimmer, Himmelsglanz u. dgl., nicht wie 47 82 (vgl. 9 Anm. 2).

[2] Hier wird ein Kind, dessen Klagen um die verlorene Mutter sogleich durch den Tod Beschwichtigung finden, als „weinende" und „trostlose Unschuld" bezeichnet. Wir erinnern uns unserer Betrachtungen über die Kindheit (54 ff.), die ein idealähnlicher, also sittlich besonders wertvoller Zustand ist. Beziehungen zum Ideal sind es auch, die durch „Unschuld" (VII. 30 56. 60, 33 134. 147) bezeichnet werden.

und es ist, wie ich schon bemerkte, keine leere Phrase, wenn Hebbel die Geliebte mit „Du Göttliche“ (VII. 10 16 ähnlich VII. 126 6) oder „Du Himmlische“ (VII. 10 23) anredet und sagt, daß die von ihr gewährte Erhörung ihn die „Stürme des Lebens“ nicht mehr fürchten und die „Hölle“ besiegen lassen würde (18. 25). Der innere Zusammenhang mit dem Ideal, den die Liebe ihm gibt, erhöht seine „Freiheit“ und gibt ihm Kraft, allen idealfeindlichen Gewalten zu trotzen. In einem Briefe an Hedde schreibt Hebbel, das Andenken an die feurigen Küsse, die der Freund letzten Sonntag von seiner Geliebten empfangen habe, erfülle gewiß seinen Geist mit einem Nebel, der ihn unfähig mache, an etwas zu denken, was nicht mit dem Bilde der Angebeteten zusammenhänge; „Glückseligster!“ so ruft er ihm zu, „Du schlürftest da in vollen Trunken Unsterblichkeit!“[1] (Br. I. 8 4 ff.).

In den Armen der Liebe genießt er also diejenige Seligkeit, die ihm durch die Unsterblichkeit im Jenseits dauernd zuteil werden wird, und deren Genuß die postmortale Vereinigung mit dem Ideal herbeiführt. Wenn die Geliebte ihrem Anbeter den „keuschen Verlobungskuß“ bietet, dann, so heißt es in der an Schacht gerichteten Ode „Liebe“:

„ . . . mit ewiger Glut flammt Dir die Sonne auf,
Dann in's durstige Herz saugst Du die Seligkeit,[2]
Dann beneiden die Engel,
Die Du nimmer beneidest, Dich.
. . . .
So vereinet die Lieb' Seele mit Seele ganz,
Hebt den Schleier der Zeit, schwingt, wie den Duft der West,
Wonneglühende Seelen
Zu dem Throne Jehovahs auf.“ (VII. 37 o.)

In derselben Ode wird die Liebe mit einer Blume verglichen, die der „Leidenschaft Sturm“ noch nicht „mit wilder Wuth“ abbrach,

„Die im heiligen Busen
Sorgsam fromm sich Dein Geist erzog.“ (1/4.)

Bevor das Mädchen den Verlobungskuß gewährt,

---

[1] Vgl. die „Ewigkeit“, von deren „Vergangenheit“ der in der Liebe Betrogene zu erzählen weiß (VII. 98 u. 8).

[2] Nicht Seligkeit im Sinne von hohem Entzücken, unendlicher Freude, sondern „die“ Seligkeit, d. h. die verklärten Freuden, von denen wir hoffen, daß sie uns im Jenseits beglücken werden. Vgl. im vorhergehenden Vers „mit ewiger Glut“ und ferner die Engel und Jehovah und Anm. 1.

„Nimmer im Lichte schon,
Nur im Dämmerungsschein schauest Du seinen Geist,
Siehst ihn ferne nur blinken,
Kostest noch nicht den Göttertrank.“ (13/6)

Man kann also sagen: die durch die Liebe vermittelte Seligkeit ist die Gegenwart des Ewigen, des Ideals in uns.[1]

Die Liebe ist das Unaussprechliche, das sich, wie „der Sonne Feuer“, nur empfinden und nicht in Worte fassen läßt (VII. 118 27/8, 115 1 ff., VI. 201 45/50). Die Geliebte ist ein Geschenk Gottes (VII. 118 19/24), sie kommt vom Himmel (VII. 114 22), sie ist „das Höchste des Lebens“ (T. 9).

a) Beziehung zu Gott. Scheinbare Frivolität einzelner Gedichte. Hinweisung auf HEBBELS Stellung zur Religion.

Sehr bezeichnend für HEBBELS Ansicht über die Liebe ist das Sonett „Ein Gebet“ (VII. 126): Innig hält die Geliebte, zum Himmel aufblickend, den Dichter umschlungen und scheint,

„... Dem Kreis des Lebens still entrückt,
Als sanfte Mittlerin des Herrn zu prangen.

Ich sagte: bitt für mich in dieser Stunde!
Da fühlte ich mich glühender umwunden
Und heiß, wie nie, geküßt von ihrem Munde,

Indeß ihr Auge himmlisch sich verklärte,
Und, was sie betete und Gott gewährte,
Das hab' ich tief an ihrem Kuß empfunden!“

Ein sonderbares Gebet! Es könnte im Munde des jungen Dichters fast frivol klingen; die Geliebte als „sanfte Mittlerin des Herrn“, als Mittlerin zwischen Gott und dem kosenden Liebhaber, die Bitte, für ihn zu beten, und die Erfüllung dieser Bitte und des Gebetes selbst durch einen feurigen Kuß! Das Ganze wird erst voll verständlich, sobald man Gott als den Hüter des sittlichen Ideals

[1] Diesen Gedanken muß man festhalten und die symbolische Ausdrucksweise HEBBELS berücksichtigen, wenn man der Ode einigermaßen gerecht werden will; nur so paralysiert man den Hauch des manierierten und übersüßten Gesäusels, der aus ihr entgegenweht.

und die reine Liebe als irdische Verwirklichung desselben auffaßt, und ist von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet als wohl gelungen und tief empfunden zu bezeichnen. Ähnliches ist von dem aus späterer Zeit stammenden Gedicht „Sieg“[1] (VI. 200 Nr. 3) zu sagen.

Der Eindruck ändert sich ebenfalls, sobald man das Gedicht in dem Sinne auffaßt, in dem allein es von HEBBEL geschrieben sein kann. Die Liebe ist ihm etwas Göttliches, etwas „Heiliges“, wie es auch in dem auf das unsere folgenden Gedicht („Glück“ VI. 201) heißt, welches auch aus dem Jahre 1856 stammt. Damit erscheinen die beiden Liebesleute in einem ganz anderen Lichte. Gerade ihre Jugend ist es, welche das Heilige, Reine, taufrisch sich Hervordrängende und Keusche ihrer Gefühle hervortreten läßt. Wir dürfen das Aufbrechen dieser ersten zarten Knospe als Scheidegruß der seligsten Zeit der Kindheit betrachten. Ich will hierzu auf ein 17 Jahre früher niedergeschriebenes Wort HEBBELS verweisen, welches sehr gut zu unserem Gedicht paßt: „Die erste Geliebte ist die Hostie, worin sich alles Glückliche verbirgt“ (T. 1592. Ähnlich T. 5805). Im Sonett „Das Heiligste“ (VI. 322 m. 12) wird gleichfalls Gott mit der Liebe in Zusammenhang gebracht.

Auf HEBBELS spätere Stellung zur Religion will ich hier nicht näher eingehen; jedenfalls hat er in seinen Gedichten weder jemals die Absicht gehabt, sie herabzusetzen, noch geglaubt, dies getan zu haben, wenn auch fromme Gemüter an ihnen hier und da Anstoß genommen haben, wie ich im Hinblick auf die scheinbare Verquickung religiöser und erotischer Vorstellungen in den genannten Gedichten bemerken will. Ich verweise auf die von UECHTRITZ als im angedeuteten Sinne anstößig monierten, von HEBBEL aber energisch in Schutz genommenen Gedichte „Vater unser“ (VI. 169/70) „Virgo et mater“ (VI. 178/9) und „Versöhnung“ (VI. 272/3; Br. V. 223 11 ff.). Er bezeichnet sie als „ethisch-rein“ und „die Selbstkorrektur der Welt abspiegelnd“ (Br. VI. 37 25 ff.). Wenn HEBBEL auch sich selbst nicht auf den Standpunkt der Religion stellt, so hält er sie deswegen doch nicht für eine Verirrung; man könnte sie in seinem Sinne etwa als eine „Anschauungsform“ bezeichnen, unter welcher

[1] Das Gedicht ist 1856 entstanden und gehört dem Zyklus „Ein frühes Liebesleben“ an. HEBBEL hat in unserm Gedicht frühere, später nicht mehr in der ursprünglichen strengen Fassung vertretene Gedanken zum Ausdruck gebracht.

die sittliche Substanz in besonderer Weise angeschaut wird[1] bzw. in der sie den Gläubigen erscheint.

In unseres Vaters Hause, so schreibt er an UECHTRITZ, sind nicht nur viele Wohnungen, sondern es führen auch viele Wege dahin (Br. V. 223 16/7). Zu diesen Wegen würde auch die Religion gehören. Den ethischen Gehalt der Religion (in seinem Sinne natürlich) erkennt er an und hält ihn hoch. „Tiefsinnige Symbole" sind ihm die christlichen Lehren und Vorschriften (Br. VI. 38 7; Br. VII. 11 6), sofern sie nicht dogmatisch erstarrt sind, d. h. HEBBEL die Möglichkeit gewähren, seine eigenen ethischen Grundsätze aufzufinden. Er bezweifelt stark, daß das Vaterunser schon auf Erden gebetet worden ist, „aber freilich nur wegen seiner ethischen Voraussetzungen, die ich nicht ausschließlich vom Christenthum[2] abhängig machen kann, wenn dieses ihnen auch in diesem Gebet für alle Zeiten eine unübertreffliche Fassung gegeben hat" (Br. VII. 34 1/4). Man sieht hier wieder sehr deutlich, wie er in dem, was das Christentum ihm entgegenbrachte, seine eigenen Ideen suchte und fand[3] (vgl. 15). Das Vaterunser in HEBBELS Sinne recht beten kann wohl niemand; so weit ist die Welt noch nicht. HEBBEL betrachtet, wie gesagt, die Religionen als Symbole oder Anschauungsformen (vgl. P. 161 Anm. 1); „Religion und Poesie haben einen gemeinschaftlichen Ursprung und einen gemeinschaftlichen Zweck" (Br. VI. 342 9/10). „Wenn die alte Welt zu Jupiter betete, so mußte unser Gott erhören" (T. 1874). „War denn der Unterschied zwischen Götzen-

[1] Vgl. „Wenn das Christenthum sich auch nur als das zweckmäßigste und unwiderstehlichste Organisations- und Civilisations-Institut vor der Vernunft legitimirte, wäre es damit nicht genug legitimirt?" (T. 5427). Der Urgrund der Religion ist ewig (T. 5499). Vgl. T. 5448. Ferner T. 5718: Der Jude mußte groß im Religionstiften sein; sein Verstand gestattete ihm nicht, am Grundgeheimnis der Welt blind vorüberzugehen und seine Phantasie war besser, als die eines anderen Volkes, geeignet, es visionär zu lösen usw.

[2] sondern vom Pantragismus, der für HEBBEL die Philosophie aller Philosophien und die Religion aller Religionen war.

[3] Vgl. T. 1384: Das Gebet des Herrn ist himmlisch. Es ist aus dem innersten Zustande des Menschen geschöpft, aus seinem schwankenden Verhältniß zwischen eigener Kraft und zwischen einer höheren Macht. Wie hoch, wie göttlich hoch steht der Mensch, wenn er betet: vergieb uns usw. Selbständig, frei steht er der Gottheit gegenüber und öffnet sich mit eigener Hand Himmel oder Hölle. Und wie herrlich ist es, daß diese stolzeste Empfindung nichts gebiert, als den reinsten Seufzer der Demut: führe uns nicht in Versuchung! Man kann sagen, wer dieses Gebet recht betet . . . ist schon erlöst, muß erhört werden usw. Vgl.: „„Wenn alle Menschen zugleich beteten, so

und Gottesdienst für Gott selbst so groß? Der Götze war sein nur unvollkommenes Symbol" (T. 2250).

Soviel von HEBBELS späterer Stellung zur Religion, die er als ehrwürdiges Kunstwerk auffaßt, soweit sie in seinen Augen das enthält, was allein ein Kunstwerk für ihn enthalten kann und darf, und deren Lehren und Gebräuche ihm poetische Symbole seiner eigenen Anschauungen sind.[1]

---

wäre die Welt erlös't!"" (T. 3631). „Wenn der Mensch betet, so athmet der Gott in ihm auf" (T. 2073). Das erlöst und erhört Werden ist im Sinne einer Selbsterlösung zu verstehen: „Wenn alle Menschen sich bei der Hand fassen, ist der Gott fertig" (T. 3760) und VI. 297 ff.:

„O daß sich, die noch leben, hieran mahnten,
Und so, durch eig'ne Kraft heraus sich schälend,
Den Weg zur Welt- und Selbst-Erlösung bahnten!" usw.

Und „Christliche Empfindungen" auf dem Petriturm in Hamburg:

„Werdet nur alle gut, dadurch zwingt ihr Gott, euch glücklich zu machen" (T. 1910) usw.

[1] HEBBELS Verhältnis zur Religion macht FRENKEL zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung (a. S. 16 Anm. [am Ende] a. O.). Das hier Erörterte (Religion = Anschauungsform) bespricht er S. 30/31. Bei Behandlung der Stellung HEBBELS zur Religion scheint mir HEBBELS Auffassung derselben als Kunstwerk (in HEBBELS strengem Sinne) besondere Berücksichtigung zu erfordern. Aus ihr ergibt sich seine eigentümliche Stellung zur Religion, die ihn verehrungsvoll stimmt, wo er die Bestätigung eigener Weisheit wittert, und ihn scharf und heftig verneinen läßt, was nicht in sein System paßt. HEBBELS Stellung zu allem und jedem und auch zur Religion ist bedingt durch sein unabänderliches Festhalten am Pantragismus, sie hat einen ausgesprochen dogmatischen Zug und starke persönliche Akzente, die, meine ich, ganz besonders herauszuheben wären. Werden sie nicht mit besonderer Schärfe gesehen, so mag der Grund wohl darin liegen, daß man HEBBELS Urteile hinnimmt wie die Sätze eines Lehrbuches, daß man ihm glaubt, wenn er uns glauben machen will: diese Urteile sind die objektivsten der Welt, sie sind das getreue Spiegelbild tatsächlicher Verhältnisse. Wer das (mit HEBBEL) glaubt, der sucht die Antwort auf die Frage: „wie kam HEBBEL zu solchen Urteilen", wohl eher in einer Betrachtung der beurteilten Gegenstände, als in HEBBELS sonderbarer Weltanschauung, wo allein sie m. E. zu suchen sind. Die Vermutung, daß FRENKEL sich in diesem Fall befindet, drängt sich mir auf, wenn er immer wieder betont, mit wie sicherem, historischem Scharfblick, mit wie tiefem, wissenschaftlichem Eindringen HEBBEL die einzelnen historisch bedingten Phasen der Religion und ihr Wesen ergründet und erfaßt habe. — Um ein Beispiel zu bringen: Die Frage, wie sich HEBBEL zum Judentum stellt, erscheint mir überhaupt nicht diskutabel, sondern: Was versteht HEBBEL unter dem, was er Judentum nennt und was lehnt er davon ab oder erkennt er an, als dem Pantragismus widerstreitend oder ihm entsprechend. In einer Erörterung über die

b) Erhebende Kraft der Liebe. Stellung zur Ehe.

Es ist zu bemerken, daß in den Jugendwerken die von reiner Liebe Erfüllten niemals unter den quälenden Seiten ihrer Neigung zu leiden haben;[1] die Liebe ist eben etwas Beseligendes und Erhebendes, jedenfalls nichts Verderbendes und Niederziehendes. Ein an Hedde gesandtes Gedicht, „Die Mutter" (VII. 61 u.), in dem HEBBEL die wilde Liebessehnsucht in seinem Herzen einer kalten und düsteren Mutter vergleicht,

„Die mehr erzeugt, der Schmerzen,[2]
Wie Dornen das Gefild",

nennt er selbst eine „Brennessel"[3] (VII. 409 m.). Er hätte, streng genommen, das Gedicht als unsittlich bezeichnen müssen, doch ist

---

Judith (a. a. O. 33 ff.) handelt FRENKEL ganz objektiv-historisch vom Judentum, von den sittlichen Momenten im einigenden Geiste des mosaischen Monotheismus und seiner Überlegenheit über das assyrische Heidentum. HEBBEL aber sagt: Judentum und Heidentum sind Repräsentanten der von Anbeginn in einen unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit. (Der Dualismus besteht darin, daß der Mensch eins mit der Gottheit ist [= Judentum, Judith] und zugleich ein Ganzes für sich im Gegensatz zur Gottheit [Heidentum, Holofernes].) Das heißt aber nicht, Judentum und Heidentum objektiv-historisch betrachten, sondern sie durch die Brille des Pantragismus sehen. Es wird keinem Historiker einfallen, sich hierin HEBBELS „tiefblickendem, historischem Scharfsinn" anzuschließen, ebensowenig wird ein historisch noch so gebildeter und unbefangener Zuschauer, der die Judith aufführen sieht, dahinter kommen, welcher Ideen Symbole er vor sich hat.

Wenn HEBBEL die Lehren irgend einer Religion als unzulängliche Lösung des Welträtsels ablehnt, so mag man ihm beistimmen, man soll sich aber als Forscher darüber klar sein, welches die Anschauung ist, aus der sich HEBBELS Urteil ergibt, und auch darüber, daß eben diese Anschauung eine ebenso unzulängliche Lösung jenes Rätsels darstellt, als jene Lehren. Daß HEBBEL vom unbedingten Werte seiner Urteile überzeugt war, ist selbstverständlich; die Ergründung und immanente Begründung seiner Anschauungen erfordert etwas mehr Kritik. Darum braucht das Resultat der Forschung kein Kritisieren, Zerpflücken und Widerlegen HEBBELS zu sein — das wäre auf metaphysischem Gebiete wahrlich keine große Leistung.

[1] Im Gegensatz hierzu sind die von frevelhafter Liebe Ergriffenen allen Liebesqualen unterworfen (Gomatzina im „Mirandola" und Gustav in der „Räuberbraut"). Bei ihnen müßten wir übrigens nicht von Liebe, sondern von „Leidenschaft" reden.

[2] Hier s. v. a. Qualen.

[3] Er schreibt: Da ich Dir eben die Rosen der Liebe vorgehalten habe, darf ich's ja wohl wagen, eine Brennessel hierbei zu senden. (Br. I. 17 s.)

das Ganze wohl nur ein Stoßseufzer, wenn nicht gar ein Scherz. Jedenfalls ist nicht ausgesprochen, daß die Liebe selbst Qualen bereitet, sondern es ist nur von „wilder Sehnsucht“ nach ihr die Rede.

Daß auch die Ehe eine Entweihung der Liebe bedeuten kann, ist in der „Melancholie einer Stunde“ angedeutet. Hier tritt uns zunächst die schon erörterte Ansicht entgegen, daß die innige Beziehung zum Ideal den Menschen vor völliger Verzweiflung bewahrt, daß er nicht durch schlimme Erfahrungen in der Liebe zugrunde gehen kann, wenn er sich nur den Glauben an sie selbst bewahrt.[1] Jedoch, so heißt es weiter,

„. . . anders kann das Ding sich fügen —
Was Dich als holde Braut entzückt,
Wird Weib, will Putz und Kinder, sie zu wiegen —
Das ist's, was durch Dich selbst Dich selbst entrückt.

Da wird Dein Herz sein eig'ner Todtengräber —
Nicht Liebe, nur — ein Weib ist Dein:
Das Leben wird zur vorgeworfnen Träber —
Dein Stolz befiehlt — Du schluckst sie ein!“ usw. (VII. 99 17/24.)

Hebbel unterscheidet zwischen der Braut und dem Eheweib, dessen ehedem göttliche Liebe gewissermaßen auf dem sicheren und behaglichen Besitz, den die Ehe ihr garantiert, einschläft, sich behäbig rundend, alles Liebliche abstreift und so zur lähmenden Plage und niederdrückenden Last wird, unter der die feurig gebliebene Liebe des Mannes verkümmert und sein Herz verödet. Die Ehe erscheint hier als das Grab der Liebe, als ein unwürdiges Gefäß des Göttlichen, das in ihm allen Zauber verliert und schal wird. Die durch die Ehe und besonders durch die Kinder hervorgerufenen Unbequemlichkeiten tragen wohl wesentlich mit dazu bei.

Ob der ziemlich unklare Schlußpentameter VII. 46 67 in ähnlichem Sinne zu deuten ist, sei dahingestellt. Es ist übrigens bemerkenswert, daß es sich in den Jugendgedichten, in denen die

---

[1] Vgl. die Verse, die Hebbel als Motto für seine Gedichte T. 1166 notiert:

„Und mußt Du denn, trotz Kraft und Muth,
In jedem Dorn Dich ritzen,
So hüt' Dich nur, mit Deinem Blut
Die Rosen zu bespritzen.“ (VI. 292 Nr. 7.)

Ähnlich im „Lebensgeheimniß“ Nr. 2, VII. 159: Enttäuschungen dürfen nicht dazu verleiten, das Ideal selbst anzuklagen oder gar zu leugnen.

Göttlichkeit der Liebe gepriesen wird, nicht um Verheiratete handelt. In dem Hochzeitsgedicht an Mohr (VII. 117/8) waren ähnliche Gedanken natürlich nicht unterzubringen.

Wie die Romanze „Ritter Fortunat" lehrt, soll man reine Liebe nicht wankelmütigen Sinnes verschmähen[1] (VII. 88/90). „Schnödes, Geist zerstörendes Empfindeln" (VII. 102 18) wird verhöhnt; wenn der Empfindsame hinters Licht geführt und verspottet wird, so geschieht ihm Recht (VII. 101/5). Der Vorgang, in dem dies geschildert wird, ist hervorragend kindisch. Die Freuden des begünstigten Liebhabers rangieren darin neben denen eines guten Mittagessens und einer gemütlichen Partie Billard im Kaffeehause[2] (VII. 103 29ff.). In dem ernsthafter gehaltenen Teil (102 13ff.) wird ausgesprochen, daß Gegenseitigkeit der Liebe erforderlich ist.

3. Die reine Jungfrau als Repräsentantin der Liebe.

a) „Unbewußtheit" der Jungfrau.

Die reine Jungfrau trägt den Charakter der Heiligkeit.[3] Recht glücklich zum Ausdruck gebracht ist dies im ersten Stück des Zyklus „Ein frühes Liebesleben" (VI. 199/200). Heilige Scheu überkommt den Dichter, wenn er sie, die „noch ein Kind und doch so göttlich abgeschlossen",[4] sieht;

---

[1] Ähnlich in der „Spanierin" VI. 176. Von der Verschmähten gehen hier dämonische Wirkungen aus.

[2] Daß es in HEBBELS Absicht lag, hier einen „Roué" zu schildern, scheint mir ausgeschlossen zu sein.

[3] Das Küssen der Geliebten bezeichnet HEBBEL als Berühren des Heiligen (VI. 201 Nr. 4 „Glück"). Der zweite Vers dieses Gedichtes ist außerordentlich unklar. Der Sinn ist wohl der: Wenn man das hohe Glück genießt, das Heilige berühren zu dürfen, so will man ihm nichts geben, dazu steht es viel zu hoch, es genügt, daß man seinen Hauch verspürt und den Segen empfängt, der von ihm ausgeht; man will z. B. auch einem Gnadenbilde oder der Hostie nichts geben, indem man sie berührt, sondern nur ihre Wirkung in sich aufnehmen.

[4] Daß HEBBEL sie nicht nur demütig und mild, sondern auch stolz und sicher nennt (4), erscheint zunächst nicht recht passend; es sind Umschreibungen dessen, was durch „göttlich abgeschlossen" ausgedrückt ist. Sie ist abgeschlossen in Erscheinung und Wesen.

„O Jungfraunbild, Dich mögt' ich nicht —
Es wär' mir, wie ein Raub — umfangen,
Ich mögte vor Dir niederknie'n und hangen
An Deinem Himmelsangesicht.

Dann läg' ich stumm in heil'ger Scheu,
Du aber würdest fromm erglühen,
Und still und kindlich bei mir niederknieen
Und sinnen, wo die Heil'ge sei."

Zugleich tritt uns hier eine weitere von HEBBEL oft betonte Eigenschaft der Jungfrau entgegen, ihre „Unbewußtheit", wie man es nennen kann. HEBBEL nennt sie allerdings „stolz" und „sicher" (95 Anm. 4), aber das ist sie nur vermöge ihres Zusammenhanges mit dem Ideal; sie ruht als sittliches Wesen in sich und ist als solches fertig, abgeschlossen und in sich ausgeglichen, aber sie weiß nicht von sich; sie gleicht hierin der Rose in ihrer Pracht oder dem Kinde in seiner Lieblichkeit. Ganz ausgezeichnet hat dies HEBBEL dadurch wiedergegeben, daß er die Jungfrau gar nicht ahnen läßt, wem die Huldigung gilt. Sie nimmt an dieser Huldigung, die mehr dem in ihr verkörperten Ideal als ihr selbst gilt, teil, ja sie „erglüht fromm", aber ohne zu wissen, was sie entzündet hat und welche himmlische Erscheinung sie selbst ist; man kann sagen, daß sie in frommer Unschuld vor sich selbst niederkniet. Das Gedicht wurde von HEBBEL auch später noch mit Recht hochgeschätzt (vgl. VII. 272 m.); er hat hier rein und rund ausgesprochen, was er zu sagen hatte, ohne daß es umständlicher Überlegungen bedürfte, um den poetischen Kern aus seinen Schalen zu befreien.

Zu der besprochenen Unbewußtheit der Jungfrau sei noch auf einige Stellen verwiesen.

„Wären JEAN PAULS weibliche Engel nur keine Engel mit Bewußtseyn!" (T. 706). Ähnliches in den Bemerkungen zu ROUSSEAUS neuer Heloise (T. 593): „Ein glühendes Mädchen und eine kluge Französin; ein schwaches Kind, aber stark genug, sich schwach zu fühlen; eine reine Unschuld, aber eine, die sehr gut weiß, daß sie's nicht ewig bleiben wird; . . . eine Tugend, die über sich selbst ein Kollegium lesen könnte" usw. „Die ist klar über ihren Zustand. . . . O Tugend, die nur ihre Verwundbarkeit fühlt!" Dazu als Gegensatz: „Unschuld ist erwachende Sinnlichkeit, die sich selbst nicht versteht"[1] (T. 1091). „Wie lange darf ein schönes Mädchen in den

[1] Vgl. das schon angeführte Wort: „Sinnlichkeit: Symbolik unstillbarer geistiger Bedürfnisse" (T. 907).

Spiegel sehen? Solange, als sie sich wie eine Fremde vorkommt" (T. 3418). Ähnlich: „Ein Mädchen vor'm Spiegel ist die Frucht,[1] die sich selber ißt" (T. 1663). Dies heißt: je länger sie hineinblickt, um so mehr zehrt sie ihren sittlichen Gehalt auf, verliert ihn. Ähnliches findet sich in dem etwas phantastischen Gedicht „Das Mädchen im Kampfe mit sich selbst" Nr. 1 (VI. 232/3). Beim Entkleiden betrachtet sich das Mädchen im Spiegel, aber, „wie vor sich selber schaudernd", löscht sie das Licht aus. Indem sie die Lust an sich selbst als ein aus ihr selbst stammendes Gefühl unterdrückt und verscheucht, beginnen ihr Stirn, Mund und Wangen zu leuchten, „Gottes eigner Finger" strahlt durch ihr Angesicht:

„Und so wie ihr Blick sich feuchtet,
Löscht ihr Hauch zugleich das Licht."

Ihr keusches Bestreben also, von ihrer Schönheit nichts zu wissen, sich selbst Rätsel zu bleiben und sich ihre Unbewußtheit zu bewahren, läßt sie in göttlichem Glanze erstrahlen und umgibt sie mit überirdischem Schimmer.[2] Erst ihre Rührung über den Anblick hebt die Erscheinung auf.[3] Dies dürfte so zu denken sein, daß der Hauch den Spiegel blind macht. Das folgende Gedicht (Nr. 2) führt den Gedanken weiter und handelt von den Folgen, welche die Vision für das Mädchen hat. Zu ihm ist auf das Wort Hebbels zu verweisen, daß die Schönheit des Leibes der Seele zur Nacheiferung vorgesetzt sei (T. 2303).

„Diese wunderbaren Formen,
Die des Leibes Bau ihr schmücken,
Werden die verwandten Normen
Auch in ihre Seele drücken." (Vers 41/4)

---

[1] Früchte betrachtet Hebbel als sittliche Produkte, wie die Blumen. Wir kommen später noch darauf zu sprechen.

[2] Vgl. die frühere Fassung: „Da verklärt dies holde Ringen,
Wie mit inn'rem Licht, ihr Bild" (VII. 286 o.).

[3] Ursprünglich: sie kann sich die Erscheinung nur als ein an ihr sichtbar werdendes Wunder erklären,
„Zitternd löscht sie da das Licht." (VII. 286 m.)
Freilich ist dies nicht besonders glücklich gewendet; sie kann die göttliche Erscheinung nicht gut ausblasen. Offenbar hat das Hebbel gefühlt, aber auch die spätere Fassung (s. Text) ist nicht tadellos; man sagt sich beim ersten Durchlesen: sie hat doch schon ein Licht ausgelöscht; auch das Erblinden der Spiegelscheibe durch den Hauch hebt die Erscheinung nicht auf. Der Genius der Sprache hat Hebbel überhaupt nicht gelächelt, als er das Gedicht schrieb.

(vgl. T. 3257). Daß Nr. 1 „das Motiv nicht ganz zu bewältigen schien“ (VII. 286 m.), kann ich nicht glauben; Nr. 2 enthält einen ganz neuen Gedanken. Auch scheint es mir mit dem bald folgenden, „Eine Pflicht“ (VI. 235), nicht „zusammenzuhängen“, wenn „zusammenhängen“ so viel bedeuten soll, wie „verwandt sein“, denn hier handelt es sich darum, daß die Schönheit sich erhöht, sobald sie sich ihrer Macht über andere, ihrer Wirkung auf andere, bewußt wird. Ich möchte dazu auf Kuh II. 662 m. und auf T. 5434 verweisen: „Ein schönes Mädchen loben, ist so viel, als eine Blume begießen.“ Vgl.: „Oft begegnet es, daß man ein häßliches Mädchen unbewußt so lange anschaut, bis sie selbst vergnügt zu lächeln anfängt. Für die Meisten wird das komisch seyn; mich rührt es“ (T. 5698).

b) Würdigung des Gedichtes „Das Mädchen Nachts vor'm Spiegel“.

Zur Erörterung über die Unbewußtheit der Jungfrau ist noch an das vortreffliche, dem „Mädchen im Kampf mit sich selbst“ ganz entschieden vorzuziehende Gedicht „Das Mädchen Nachts vor'm Spiegel“ zu erinnern. Hier wird das nicht jungfräuliche sich Beschauen und sich Erfreuen an den eigenen Reizen durch den kalt hereinwehenden Todesschauer bestraft. (Vgl. die Anmerkungen VII. 297 u., T. 3377 weist weniger auf das plötzliche und erschreckende Erinnertwerden an den Tod hin, als auf das wehmütige Denken an ihn.)

„Vor'm Spiegel steht sie, die schöne Maid,
Bei nächtlicher Zeit,
Und spricht in magdlichem Scherze,

Indem sie den eigenen Reiz beschaut:
Wann werd' ich Braut? —
Auf einmal erlischt da die Kerze.

Und als nun die Nacht ihr Bild verschluckt,
Da wird sie durchzuckt
Von einem ahnenden Schmerze,

Ihr ist, als ob der finstre Tod
Den Arm jetzt bot
Und Gott befiehlt sich ihr Herze.“ (VI. 280/1.)

Das Gedicht hat etwas Eckiges und Holzschnittartiges, man möchte es von Rethel oder von einem alten deutschen Meister

illustriert sehen; es zeigt dieselbe ergreifende Naivität in der Darstellung uns ewig umgebender Mächte der Vernichtung, die rasch bereit sind, heranzutreten und unerwartet durch die Fülle prangenden Lebens zu schreiten, dieselbe Naivität, die uns die grausame Ironie der Totentänze menschlich nahe zu bringen, ganz besonders geeignet ist. Worte, wie „Maid“, „magdlich“ und Formen, wie „Herze“ wirken stark mit am Eindruck des volkstümlich schroff Konturierten.

Und nun die prachtvollen Wendungen:

„Vor'm Spiegel steht sie,[1] die schöne Maid,
Bei nächtlicher Zeit.“

Hier haben wir Situation und Zustand mit einem Schlage, ein klares, mit Stimmung erfülltes Bild. Das Außergewöhnliche, der gewohnten Ordnung der Dinge nicht Entsprechende der Situation gibt schon den Hinweis auf alles Folgende, und ganz besonders die Worte „bei nächtlicher Zeit“ erwecken in uns die Disposition zu allen den besonderen Vorstellungen, die aus der ganz allgemeinen einer spukhaften, unsichtbar uns umgebenden Welt unheimlicher und launischer Kräfte, urplötzlich zusammenrinnend, hervorbrechen. Das Hineinblicken in einen Spiegel bei nächtlicher Zeit erweckt überhaupt die Vorstellung, daß das, was man da sieht, selbständiges Leben habe, etwas sei, das unserer Einwirkung entzogen ist.

Hebbel hat damit das Erlöschen der Kerze,[2] diese erste Wirkung der unsichtbaren Welt, die keines Menschen Kunst vertraulich macht, vorbereitet, es muß kommen, oder wenigstens muß etwas der Art geschehen, und so überrascht uns das Erlöschen im eigentlichen Sinne nicht; es ist packend, aber nicht überraschend oder gar verblüffend. Mit großer Kunst schiebt der Dichter hier einen Kontrast ein: Die schöne Maid hat keine Ahnung von dem, was sich vorbereitet, von dem unmittelbar bevorstehenden Geschehen, das die in ihren Anblick Versunkene schon umstreift, wie ein Schreckbild, das sich anschickt, aus dem Dunkel plötzlich hervorzutreten. Sie denkt nur an sich, an alle Freuden, die sie noch kosten wird, die sie, sich selbst betrachtend, ahnt und zu denen die treibende Fülle ihrer Glieder, die lebendige Pracht ihres Leibes

[1] Dieses „sie“ ist ebenso überflüssig, wie das „da“ im 6. Vers, beide hätten der schlagenden Kürze der ersten Strophe geopfert werden können; auf ein strenges Einhalten des Versmaßes kam es weniger an.

[2] Von einem Auslöschen „aus Versehen“ (T. 3340, auch von Werner zitiert), d. h. von einem bloßen Zufall kann im Gedicht keine Rede sein.

still, unbewußt und unaufhaltsam sich hindrängt, ja man könnte sagen, sie ahnt die Kraft des starken Armes, der alle diese Pracht an sich reißen wird.[1] Das alles liegt in den Worten „Indem sie den eigenen Reiz beschaut: Wann werd' ich Braut? —" Und mitten hinein in diese wogende Fülle lebenswarmer, ahnungsvoller Gefühle sendet der Dichter den eisigen Todesschauer, den erstarren machenden, höhnischen Gruß der Vernichtung.

Kraft und Kürze der Darstellung sind bewunderungswürdig.

Das Folgende schildert, das Ereignis nochmals charakterisierend, seine Wirkung. Vortrefflich ist wieder die eckige Wendung: „Und als nun die Nacht ihr Bild verschluckt." Ich sagte schon, daß den Erscheinungen im Spiegel eine gewisse Realität eingeräumt wird; wenn sie im Dunkel verschwinden, so erweckt dies den Eindruck, als seien sie versunken, hinweggerafft, aber als müßten sie doch noch irgendwo sein. Die Vorstellung, daß die Nacht (anschaulich gedacht), dieses schwarze Etwas, diese unbestimmte, unendliche und unergründliche, des Charakters des Wesenhaften keineswegs entbehrende Größe, sie verschlungen habe, illustriert dies ausgezeichnet. „Verschluckt" ist hier noch besser als „verschlungen"[2] sein würde, es erweckt den Eindruck einer gewissen Leichtigkeit des Vollzugs und weist hier über den Vorgang hinaus: Das schwarze Gespenst, das, alles erfüllend, plötzlich dasteht, hat das Bild des Mädchens spielend hinweggerafft, steht aber trotzdem unerschütterlich und nicht minder erschreckend da. Die Wirkung des Ereignisses auf das Mädchen schildert die Schlußstrophe:

„Ihr ist, als ob ihr der finstre Tod
Den Arm jetzt bot
Und Gott befiehlt sich ihr Herze."

Da haben wir die ganze grausame Ironie jener alten Darstellungen, deren ich weiter oben gedachte; sie träumt vom Verlobungskuß, von der Brautzeit, von der Blütezeit ihres Lebens, da kommt das grinsende Gerippe, galant ihr den Arm bietend, um sie zum Sarge zu führen. Was sie überkommt, ist der Schauder des Menschen, der sich selbst plötzlich in den Armen der Vernichtung sieht, unentrinnbar der Macht ausgeliefert, die, immer gegenwärtig und rasch bereit, alles Menschliche begleitet, der alles Leben, wie

---

[1] Dazu berechtigen Vers 10 und 11.

[2] Hebbel hätte etwa „verschlang" setzen und „bang" darauf reimen können.

üppig und reichlich es sich auch entfalten mag, schonungslos preisgegeben ist, und deren Anblick den Zitternden zu Gott sich flüchten läßt. Die Schlußwendung erinnert an Bürgers Lenore, doch hat das Gedicht sonst durchaus nichts Bürgersches an sich, es fehlt das lyrische Element, der hinreißende Schwung und die Glut des Gefühls; dergleichen würde hier gar nicht am Platze sein, wo die herbe, präzise und schlichte Linienführung, sagen wir die wortkarge Holzschnitttechnik geboten ist und auch die höchste Wirkung erzielt.

Man wird diesem Gedicht unbedingt den Vorzug geben, wenn man es mit dem vorher besprochenen („Das Mädchen im Kampf mit sich selbst" Nr. 1) vergleicht, welches in seiner phantastischen Verblasenheit ziemlich abfällt, so gut es auch gemeint ist.

So viel von der Unbewußtheit der Jungfrau. Kehren wir zu unseren Betrachtungen über die Liebe zurück.

4. Verklärung der Liebe durch den Tod.

a) Liebe und idealgleicher Zustand im Jenseits.

Es ist selbstverständlich, daß die Liebe ihre letzte Verklärung erst durch den Tod erhält. Einige Beispiele hierfür lernten wir bereits kennen.[1]

Im „Schäfer" (VII. 113/4) findet die Liebe eine irdische Verwirklichung in einem reinen Herzensbunde nicht, sie ist nur Gegenstand der Sehnsucht, umschwebt unsichtbar den sie Herbeisehnenden und ist, vom Himmel sich herabsenkend (114 $_{22}$), „wie Gott" ihm nahe (113 $_{18}$). Der Schäfer sucht sie, wie alles Heil,[2] im Himmel (114 $_{29/30}$), und zwar als von aller irdischer Unvollkommenheit gereinigte Liebe, als Liebe, in der das Ideal restlos aufgeht und unmittelbar gegeben wird.[3] Einer solchen kann er auf Erden nicht teilhaftig werden (: „Doch nimmer schaust Du mich" 114 $_{28}$), sondern, wie der Schluß des Gedichtes andeutet, erst durch den Tod, erst

---

[1] Seite 26 u. „Der Zauberer" (VII. 51/2), 26 u., 27 o. „Die Kindesmörderin" (VII. 68/9), 21 o. „Laura" (VII. 19/21).

[2] Vgl. VII. 128 $_{34}$ (Abendmahl).

[3] Es suchen überhaupt alle Liebenden in der Liebe nicht die irdische Verwirklichung als solche, sondern das Ideal selbst. „Der Ring" (VII. 59/61) bringt durch eine Hyperbel die Heiligkeit und Unantastbarkeit der durch den Tod verklärten Beziehungen der Liebenden zueinander in glücklicher Weise zum Ausdruck.

im Jenseits. Er genießt, wie wir noch eben sagten, die irdische Liebe nicht in einem Herzensbunde, sondern sie zieht nur als Sehnsucht nach dem Ideal in seine Brust ein, als bloßes Gefühl, zu lieben und geliebt zu werden, mit der Gewißheit, das Ideal selbst im Himmel zu erreichen:

„Ich such' im Himmel alles Heil,
Wie sucht' ich dort nicht gern auch Dich?
Hier unten hab' ich schon genug,
Denn o, Du liebest mich!"

Es wird also zwischen dem Ideal und seiner irdischen Verwirklichung unterschieden, nur daß diese lediglich als Gefühl auftritt, ohne an ein reales Objekt gebunden zu sein. Mit dem Umstande, daß in der irdischen Verwirklichung das noch hinter ihr stehende Ideal selbst gesucht wird, daß also die Sehnsucht in dem ihr sich Darbietenden nicht völlig aufgehen kann, sondern in ihm den Hinweis auf ein Weiteres findet, dessen allein der fromme Glaube sich bemächtigt, mag es zusammenhängen, daß die Liebe, wie schon erwähnt (89 o.), als das Wunderbare, Unaussprechliche, mit Worten nicht zu Beschreibende auftritt, dessen voller Gehalt erst von dem geläuterten, von allem Irdischen befreiten Fühlen umfaßt wird.[1] Sie ist ein Unendliches, Göttliches, das von keinem irdischen Gefäß vollständig umschlossen wird. In dem 83 u. 84 schon besprochenen „Liebesgeheimniß" (VII. 145/6) kommt derselbe Gedanke zum Ausdruck.

b) Rapport zwischen überlebenden und verstorbenen Liebenden.

Daß der Tod eines der Liebenden das zwischen ihnen bestehende Verhältnis nicht schlechtweg aufhebt, ist uns schon bekannt; im Traume verkehrt der Zurückgebliebene mit der Verstorbenen (VI. 205/6 „Offenbarung"), und in der „Romanze" (VII. 42/3) träumt der verstorbene Jüngling vom Kusse des Meerfräuleins, die ihn ewig beweint, „Und besser Menschenschicksal — ich hab' es nie geseh'n".

In einer anderen „Romanze" (VII. 106) beweint das Mädchen den toten Geliebten. Der Dichter gibt ihr zu bedenken, daß jede ihrer

---

[1] Vgl. auch VI. 206 180: „Gewaltig, unerkannt!"

Tränen zu einem scharfen Dorn in der Krone des Verstorbenen wird, die er von Gott im Himmel empfangen hat;

„Da hemmte sie eilig
Der Thränen Lauf,
Und blickte freundlich
Zum Himmel hinauf.“[1]

Es ist dies, wie ich glaube, nicht nur so zu deuten, daß der Anblick ihres Kummers dem Seligen Schmerz bereitet, daß es ihm wehe tut, sie so trostlos zu sehen, sondern es schmerzt ihn auch, daß sie den Trost ganz zu vergessen scheint, der in der Gewißheit liegt, im Tode wieder mit ihm vereinigt zu werden.

Jedenfalls besteht ein Rapport zwischen den durch den Tod nur äußerlich getrennten Liebenden.

Im „Nachruf“ (VI. 203 Nr. 7) erwartet der Dichter, daß die verstorbene Geliebte, in ein Lüftchen gehüllt, zu ihm herniederschweben werde;

„Was wird mir Deine Gegenwart verkünden?[2]

Ach, dieses, daß sich Gram und Wehmuth legen,
Daß Funken[3] sich von neuer Wonne regen,
Denn Deine Nähe kann sie nur entzünden.“[3]

Ähnlich in der „süßen Täuschung“ (VI. 203/4). Hier ist es dem Dichter,

„als ob das Band
Noch immer heiter fortbestehe.“

Er glaubt mit der Verstorbenen auf dem Kirchhof umherzuwandeln, sie betrachten die Gräber und sie spricht ihm

„von dem großen Wiederseh'n,
Das Gott uns nicht versagen werde.“

---

[1] Sie sagt vorher:

„Aus meinem Leben
Die Rose ist hin —“;

durch die Zerstörung der irdischen Verwirklichung des Ideals glaubt sie sich von diesem selbst getrennt.

[2] d. h. Woran werde ich erkennen, daß Du bei mir bist?

[3] Man beachte den Ausdruck: Funken, Feuer, glühen usw. bezeichnen immer den Gegensatz von Frost, Eis, erstarren, erfrieren usw. in der uns bekannten Bedeutung (Abtrennung vom Ideal).

Endlich muß sie scheiden,

„Der Vater ruft die Tochter ab"

(Gott ist gemeint). Der Schluß deutet in anmutiger Wendung darauf hin, daß sie bald wiederkommen wird. Der Vorgang ist durch die Überschrift als „Täuschung" bezeichnet, auch im folgenden Stück „Nachts" (VI. 204/5) ist ausgesprochen, daß der Dichter lediglich in der Erinnerung nochmals das Vergangene durchlebt. Ich glaube aber, im Hinblick auf die frühe Zeit des Entstehens beider Gedichte (1834), nicht, daß damit die Schilderung der über die Grenzen des irdischen Lebens hinausgehenden gegenseitigen Beziehungen zwischen den Liebenden als Hyperbel charakterisiert ist, daß also gesagt werden soll, es bestehe gar kein Rapport, sondern es handle sich lediglich um sehr lebhafte Erinnerungs- und Phantasievorstellungen.[1] Wir müssen hier rein „geistige" Beziehungen annehmen; die Verstorbene erscheint dem Lebenden nicht, wie etwa ein Gespenst erscheint, er sieht sie nicht, spricht nicht mit ihr,[2] sondern sie ist als Geist, unsichtbar und ohne sinnlich wahrgenommen zu werden, um ihn und wirkt nur auf seinen Geist ein, nicht auf seine Sinne.[3]

α) Geister. Wiedersehen nach dem Tode. Frühere und spätere Ansicht.

Hebbel hat sich später über Geister und was damit zusammenhängt, gelegentlich geäußert. Die Abgeschiedenen sind unkörperlich zu denken: „— jüngstes Gericht; denn unsinnig ist dieß Zurückkriechen der Geister in ihre Staubkittel auf jeden Fall schon deswegen, weil die Leiber sich am Ende aller Tage nach tausendfachen Metamorphosen ärger ineinander genestelt haben müßten, wie die Beine der Schildbürger"[4] (T. 3428). Was die Abgeschiedenen voneinander erkennen, ist „das Wesen, der Kern des Seyns" (T. 2230).

[1] Dies geschieht im „Nachklang" (VI. 206), dessen Datierung übrigens zweifelhaft ist; 1834 oder 1856.

[2] Im Gegensatz hierzu kommt Rosa aus dem Grabe heraus und tritt handelnd auf (VII. 32 o).

[3] Das einzige, was ihre Nähe an sinnlich Wahrnehmbaren hervorbringt, ist der süße Duft der Blumen, die auf ihrem Grabe blühen und ein sanfterer Hauch der das Grab umspielenden Lüfte (VI. 203 92, 205 149/56, VII. 19 9/12).

[4] Hebbel lehnt mit dieser Bemerkung Michelangelos jüngstes Gericht, das er „barock" findet, ab (Br. III. 214 27 ff.). Vgl. die uns schon bekannte Bemerkung über das „caput mortuum", das nach dem Tode „in die allgemeine Thätigkeit" hineingezogen wird (T. 3024).

Ob darunter unter allen Umständen die Monade zu verstehen ist, erscheint mir zweifelhaft (vgl. 58/9). Die Toten sollte man sich immer lebendig denken (T. 3024). Ein Wiedersehen lehnt HEBBEL an der vorletzten Stelle ab zugunsten eines Wiederfühlens, das nicht durchs Auge vermittelt wird, sondern durch ein „anderes Organ". Dieses würden wir etwa bezeichnen dürfen als dieselbe (aber nach dem Tode noch gesteigerte) Rezeptivität ethischer Art, vermöge welcher wir das sittliche Ideal, Gott und sein Walten erkennen. Ein Fortbestehen der Seele ohne Körper hält HEBBEL wohl für möglich (T. 90). Persönliche Fortdauer mit Bewußtsein wird einmal abgelehnt (T. 2920), wobei unter Bewußtsein sicherlich individuelles Bewußtsein zu verstehen ist;[1] es wird eben eine „höhere Existenz" sein, der wir entgegengehen[2] (T. 5387). Die T. 760 aufgeworfene Frage, ob Wirksamkeit des Geistes ohne Körper möglich sei, ist in HEBBELs Sinne zu bejahen. Das verstorbene Kind wird aufgefordert, nicht ihn, HEBBEL, zu umschweben, sondern Elise, und durch seine geisterhafte Nähe ihren Schmerz zu lindern, falls es dies vermöge[3] (T. 2805 16/8). Von Geistern heißt es: „Ich bin überzeugt, wenn ich jetzt jenen unheimlichen Geisterschauder, wie ihn nicht Bücher, nicht gespenstische Oerter, nicht die Mitternachtsstunde in meiner Brust hervor rufen, empfinde, so ist mir ein Geist nah" (T. 691). Vgl. die beiden folgenden Bemerkungen, die eine sinnlich wahrnehmbare Wirksamkeit der Geister als möglich erscheinen lassen: „Kann ein abgeschiedner Geist erscheinen, so ist es gewiß dann, wenn er es versprochen hat. Dann ist eine Nöthigung, ein Bedürfniß" (T. 1472). „Wenn Geister in den Lüften schweben, so kann wohl ein Mensch selbst so wenig Geist seyn, daß sie sich seiner bemächtigen, und ihn zum bloßen Medium machen. Die Besessenen der Bibel" (T. 2048). Hier treten die Geister als bösartige Wesen auf.[4] An direkten Verkehr

---

[1] Vgl. T. 3317 am Ende. Dieselbe Ablehnung T. 2596. Gelegentlich nennnt er den Wahnsinn die Möglichkeit aufgehobenen Bewußtseins, was ihn veranlaßt, zu vermuten, daß wir nach dem Tode wahnsinnig sein könnten (T. 2681).

[2] Vgl. T. 3991.

[3] Vgl. die Bemerkungen über das Wiedersehen nach dem Tode (Max „so oder so", „in welcher Gestalt es will" (T. 3980 10. 89), „so oder so, mit oder ohne Bewußtseyn" (Br. II. 341 1).

[4] Vgl. die 48 u. angeführte Stelle VII. 25 11/8 und T. 2681: Vielleicht sind wir nach dem Tode wahnsinnig. Derartige Geister müßten es sein, die die Besessenen der Bibel plagten. Diese Besessenen hätten oder wären dann so wenig „Geist", d. h. Bewußtsein, daß sie sich unterwerfen ließen (vgl. Anm. 1).

zwischen den Geistern Abgeschiedener und Lebenden hat HEBBEL in späteren Jahren wohl nicht mehr geglaubt; T. 2596 sagt er bereits, daß sich noch nie ein abgeschiedener Geist den überlebenden Befreundeten angezeigt habe. Auch das Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter" ist wohl kaum auf dem Boden des Glaubens an die Möglichkeit eines solchen Verkehrs erwachsen. Zur Ergänzung sei auf P. 64 ff. verwiesen. Die von GURLITT ausgesprochene Möglichkeit, daß in einem höheren Leben, das, was Liebe war, Selbstgenuß, das Getrennte also eins werden könnte, scheint HEBBEL nicht abzuweisen (T. 3443).

Wie sehr der ethische Charakter der Beziehungen zwischen Abgeschiedenen und Lebenden zu betonen ist, zeigt das uns schon bekannte Gedicht „Offenbarung" (VI. 205/6). Hier werden dem trauernden Liebhaber im Traum die höchsten sittlichen Erkenntnisse zuteil, „der Dinge Ziel und Grund" durchschaut er, das „große Lösungswort" wird ihm bekannt. Eine derartige Offenbarung ist bei HEBBEL immer eine sittliche. Selbst Lebende können durch Liebe (VI. 206 4) in eine geheimnisvolle Verbindung treten, die eine Gefühlsübertragung möglich macht, ohne daß die Betreffenden in Verkehr miteinander stehen (VI. 207 17 ff.). Von einem solchen Rapport ist, wie schon gesagt, im „Nachklang" nicht die Rede (VI. 206); hier lebt lediglich das Bild der früh Geliebten und Verstorbenen in der Brust des Dichters fort.[1] Dasselbe im Gedicht „An Hedwig" (VI. 208/10, besonders Vers 21). Die beglückende Gegenwart des Bildes der Jugendgeliebten im Bewußtsein des sterbenden Dichters wird hier als Aufschauen zum Himmel bezeichnet. Man muß sich HEBBELS Ansichten über den Tod und die Liebe vergegenwärtigen, dann begreift man die Überschwänglichkeit der letzten drei Strophen.

β) Wirkungen der gegenseitigen Liebe. Magnetische Wirkung des Ideals überhaupt.

Was die Fälle betrifft, in denen der bloße Wunsch, mit den geliebten Verstorbenen vereinigt zu werden, hinreicht, um diese Vereinigung durch den sogleich erfolgenden Tod zu bewirken, so haben wir bereits einige von ihnen kennen gelernt (25 m. ff.).

Ich halte es für überflüssig, hier nochmals auf diesen Gegenstand näher einzugehen, sondern verweise, an das bereits Gesagte

---

[1] Vgl. T. 5551.

erinnernd, noch auf das Gedicht „Er und ich“ (VII. 24/5) und füge einige Stellen aus den Tagebüchern an, die verwandte und erläuternde Gedanken enthalten. In „Er und ich“ stirbt der Liebhaber der Geliebten nach;[1] der Todesengel „traut“ beide rasch, wie es heißt. Die Sehnsucht nach Vereinigung mit der Geliebten im Tode ist hier so stark, daß der Liebhaber für die Welt gar nicht mehr taugt; er gehört schon dem Jenseits an und das Sterben selbst ist nur eine Formalität.

Hebbel gedenkt des Nachsterbens einmal, indem er die irgend einer Person in den Mund gelegte Frage notiert: „„Wenn ich sterbe und einer stirbt mir nach aus Gram um mich: hab' ich seinen Tod zu vertreten?““ (T. 4233). Für die frühere Anschauung würde diese Frage unter allen Umständen zu verneinen sein; der Nachsterbende hätte eher dankbar zu sein, und die Welt, der er entzogen würde, hätte keine Ansprüche. Übrigens ein echt Hebbelscher Einfall.

„Sollte ein Mensch ohne Sehnsucht nach einem höheren Zustand in einen höheren Zustand übergehen können? Ich halte es für unmöglich“ (T. 3215). „Jede Sehnsucht fühlt, daß sie Befriedigung verdient, am meisten die Sehnsucht nach Gott. Daraus entspringt unmittelbar die Überzeugung, daß, wenn der Sehnende nicht Magnet seyn kann, das Ersehnte Magnet werden muß, daß, wenn Jener sich nicht zu erheben vermag, dieses sich zu ihm herab lassen muß.[2] Dies ist das festeste Fundament alles Glaubens an Offenbarung“[3] (T. 1500). „Möglich ist es, daß wir eben dadurch und nur dadurch, daß wir die Signatur höherer Wesen erkennen, höhere Wesen werden“ (T. 2888). Unser „Ahnen, Glauben, Vorempfinden etc.“ ist von uns als Beweis für die Existenz einer außer uns vorhandenen, in ihrer Realität uns „noch“ unfaßbaren Welt in Anwendung gebracht worden; „mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge

---

[1] Ähnlich im „Wiedersehen“ (VII. 109 ff.).

[2] Der erläuternde Nachsatz hätte m. E. lauten müssen: „Daß, wenn jener dieses nicht zu sich herabziehen kann, es ihn zu sich emporziehen muß.“ Ob hier ein Versehen vorliegt, oder ob Hebbel nicht, wie üblich, unter Magnet das Anziehende, sondern das Angezogene versteht, mag auf sich beruhen; die Wirkung der Sehnsucht kommt jedenfalls zum Ausdruck. Vgl. Tagebücher (Bambergsche Ausgabe) I. xxiii, wo Bamberg die zitierte Stelle mit Recht auf das Gedicht „der Bramine“ (VI. 484 ff.) anwendet. Über magnetische Wirkung des Glaubens s. T. 515.

[3] Im Schöpfungstrieb der Gottheit neigt sich „ein uns Gemäßes“ uns entgegen (T. 575).

einer noch schlummernden, in uns vorhandenen Welt" (T. 659). Beide Welten kommen im Tode zu voller Entfaltung und Klarheit.

Unter dem Ersehnten, Geglaubten, Vorgefühlten usw. müssen wir für die frühere Zeit natürlich etwas anderes verstehen, als für die spätere; es handelt sich hier aber nur um die früher wie später angenommene „magnetische Wirkung" desselben, d. h. des Ideals. Soviel über diesen Gegenstand an dieser Stelle.

5. Erhebende Wirkung insbesondere der ersten Jugendliebe. Das Gedicht „An Hedwig". Allgemeine und spezielle Würdigung.

Zum Schluß wollen wir uns noch der Betrachtung eines sehr eigenartigen und einige Schwierigkeiten bereitenden Liebesgedichtes zuwenden, das wir vorhin im Anschluß an die Besprechung der geheimnisvollen Beziehungen zwischen Liebenden flüchtig erwähnten (106 m.); es ist das Gedicht „An Hedwig" (VI. 208/10). Für Hebbels Anschauungen über die erste Jugendliebe[1] und die nie voll befriedigte Sehnsucht, in die das Streben nach dem Ideal uns wirft,[2] ist es nicht unwesentlich, und so mögen von hier aus noch einige Lichter auf diese bereits besprochenen Gegenstände zurückfallen.

Man muß das Gedicht zunächst so lesen, wie es in der ursprünglichen Fassung vorlag, d. h. unter Weglassung der 2.—4. Strophe (vgl. VII. 276 u.), die später hinzugesetzt sind.[3] Die beiden ersten Strophen (also 1 und 5) zeigen eine ganz außerordentliche Lieblichkeit der Linienführung und atmen jene warme und gemütstiefe Sentimentalität, die, in weiche Trauer ausklingend, die gegebenen Zustände verklärt und reinigt. Man beachte die beiden Strophenanfänge:

„Es war in schöner Frühlingszeit"

und

„Nach manchem Tag kam dann der Tag";

wie das klagt, ohne laut an unser Ohr zu schlagen, wie das trauert ohne Reflexion, weint ohne Zerrissenheit und Qual und erzählt, ohne

---

[1] Vgl. 90 o. m., 96.

[2] Vgl. 83 Anm. 3 bis 85, 101 u., 102 o. m.

[3] Dies erscheint mir zweifellos, denn Strophe 2—4 fügen sich so vorzüglich zwischen die sie umgebenden beiden Strophen ein und sprechen so beredt aus, was in diesen zwischen den Zeilen verborgen liegt, daß ich mir unmöglich denken kann, Hebbel habe sie bei der ersten Veröffentlichung unterdrückt; sie sind mit bewunderungswürdigem Geschick in das Vorhandene eingeschoben.

eigentlich etwas zu erzählen. Und zugleich liegt in jedem Anschlag und in dem, was in den beiden Strophen sich würdig anschließt,[1] eine ganze Reihe lieblicher Begebenheiten und eine Fülle von Leid und Weh. Wir hören die uralte Klage um das verlorene Paradies, um das entschwundene Glück, das nur einmal erblüht, das rein ist, ohne Schatten und Trübung, das voll zuteil wird, ohne einen Wunsch unbefriedigt zu lassen, und über dessen Verlust man sich eben darum nicht zu trösten vermag, weil man deutlich fühlt, daß es nie wieder kommen kann, und daß alles bevorstehende Erfreuliche nur in erborgtem Reize erglänzen und, in seiner fragmentarischen Gestalt zum Vergleich herausfordernd, nicht voll befriedigen wird. Dies sind Überlegungen, die wir anstellen, wenn wir uns über den Eindruck der beiden Strophen Rechenschaft geben, über ihren Stimmungsgehalt, der uns in ihnen auf das Unmittelbarste gegeben wird. Das Weh, das aus ihnen spricht, ist ein „unbewußtes" im Sinne der Unbewußtheit zu nennen, die den Zauber der Jungfräulichkeit ausmacht (vgl. 96 ff.). Der von ihm Ergriffene fühlt, daß er ein Gut von unendlichem Werte verloren hat, aber er weiß nicht, was er verloren hat und warum er es nie wiederfinden wird, er wird sich selbst nicht objektiv, er tritt nicht aus sich heraus, betrachtet sich nicht selbst in seinem Schmerz und zählt uns nicht die Pfeile vor, die sein Herz verwundeten, er gibt keinen Bericht über sein Leid, er schildert es nicht wie ein Berichterstatter, sondern er überträgt es unmittelbar auf uns, wobei wir uns freilich über das klar sind, was er nur ahnt, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können.[2] Wir teilen auch nicht die Unbewußtheit der Jungfrau, sondern wir durchschauen sie, und gerade in unserem Erkennen ihres Nichtwissens von sich liegt hier wie dort das ausschlaggebende Moment; die Naivität der beobachteten Person kommt eben dadurch heraus, daß wir uns über das, was in ihr vorgeht, und wovon sie nur eine mehr oder weniger dunkle Ahnung hat, völlig klar sind. Soviel von den ersten beiden Strophen der ursprünglichen Fassung. Hebbel hat hier den im „Schäfer" (VII. 113/4) angeschlagenen Ton wieder

[1] Auf die leise Trübung „wie nie noch" (4) wollen wir nicht achten.

[2] Verwandt ist das Nichtwissen des Kindes von dem, was ihm zugestoßen ist: die Mutter liegt aufgebahrt, mit Blumen geschmückt, im Sarg, das Kind wünscht, einige der Blumen zu haben, glaubt aber, da die Mutter ihm nicht antwortet, sie schlafe. Es schleicht davon und lauscht von Zeit zu Zeit an der Tür, ob sie noch nicht erwacht ist (VI. 189/90).

getroffen, welches Gedicht ich an die Spitze seiner Wesselburener Leistungen stellen möchte.

Der warme und weiche Hauch von unendlichem Liebreiz umflossenen Lebens flaut in den folgenden Strophen (6 ff.) ab, der Dichter wird mit einem Male sich selbst objektiv, d. h. der Klagende tritt aus den Zuständen, die ihn vollständig gefangen hielten, heraus, er hat sie nicht mehr, sondern er berichtet über gehabte oder noch zu habende. Es herrscht hier ein ganz anderer Ton, es ist, als ob wir, von oben anfangend, nachdem wir die duftenden Blumen genossen haben, nun mit einem Male, weiter abwärts gleitend, an die Vase kommen, die die Stiele umschließt. Wir wollen nicht verkennen, daß in den Versen:

„Dann mischt noch in den Herbst der Mai
Den überquellend-vollen Hauch“

und in den Schlußversen unmittelbar Zuständliches sich regt, aber das lebt zum großen Teil von den Zinsen des in den beiden ersten Strophen angehäuften poetischen Kapitals. Was liegt denn in den Worten:

„Nur selten stieg Dein holdes Bild
Mir auf in der erstarrten Brust“ usw.?

Ein Bericht, ein résumé, weiter nichts; man braucht kein Dichter zu sein, um dergleichen schreiben zu können, man braucht nur Geschick und Übung im Verse Machen zu haben. Strophen, wie die beiden ersten freilich, wird der, der nur Versifex ist, schwerlich zusammenbringen. Soviel von des Gedichtes zweitem Teil, von der Vase, wie ich sagte, deren Funktion darin besteht, die lebendigen Blumenwesen zusammen zu schließen, so daß sie nebst einigen Zutaten nun als Ganzes figurieren können.

Wir gehen zu dem interessantesten Teil des Gedichtes über, zu dem von Hebbel später Hinzugefügten (Strophe 2—4). Wie im zweiten Teil des Gedichtes, wird er sich selbst objektiv, aber er hat die alten Zustände wiedergewonnen und tritt nicht aus ihnen heraus, er bleibt in ihnen, trotz aller Reflexion über sie. Wir können hier ein glänzendes Spiel beobachten, das Hebbel treibt, einen Wechsel von Ausströmen in Gefühl und reflektierender, faßt kritischer Durchleuchtung desselben, er erzeugt, so kann man es ausdrücken, die Zustände in aller ihrer uns bekannten Lieblichkeit, er hüllt uns in sie ein und dann, ihre dunkle Unbewußtheit auflösend, durchleuchtet er sie mit seiner nach Grund und Folge

fragenden Reflexion, d. h. er gibt uns diejenigen Gedanken und Überlegungen, in die wir vorhin gerieten, als es galt, uns über den Eindruck der beiden ersten Strophen (ursprüngliche Fassung) Rechenschaft zu geben. Diese Reflexion ist als solche durchaus nicht störend, denn einmal erwächst sie dem liebgewonnenen Boden der Zustände, der nicht verlassen wird, und dann erzeugt Hebbel diese selbst immer wieder aufs neue, sobald er den Strahl der Reflexion auf sie gesendet hat und bevor er die solcherweise in die Flut warmen, quellenden Lebens Getauchten und in neuem Glanze Erstrahlenden wiederum durchleuchtet.

Vers 5 und 6 schließen sich unmittelbar an die durchaus zuständliche, reflexionslose erste Strophe an und erhalten deren Stimmung, sie weiter führend, in der Schwebe:

„Es war in schöner Frühlingszeit,
Als ich Dich fand[1] bei Spiel und Scherz,
Da drängte all' die Lieblichkeit
Sich lind, wie nie noch, an mein Herz.
Du selber warst dem Frühling gleich,
Der nur verspricht, doch nicht gewährt."

Das Drängende, Treibende unbewußt sich erschließenden Lebens kommt deutlich zum Ausdruck; ein leichter Anhauch der Reflexion spielt schon in den letzten Vers hinein, aber er quillt aus dem Boden der Zustände. Nun kommt reine Reflexion:

„Drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich
Und von Entzücken nicht verklärt."

Es ist von Übel — und hier kommen wir auf die Sprünge und Risse in diesem Kristall — daß man das ohne weiteres nicht versteht. Indem er sagt, „drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich", wird er sich selbst objektiv, aber ohne aus dem Zustande zu geraten; die Wendung ist höchst vortrefflich, nur ist „Sehnsucht" etwas matt, denn es handelt sich ja, wie das später Folgende lehrt, um den Rausch des Genusses; gleichviel, „bleich" deckt die Lücke und macht alles wieder gut. „Und von Entzücken nicht verklärt" verwirrt; warum kein Entzücken und keine Verklärung? Ist er denn

[1] „fand" hier mit der innigen Färbung, so, wie man von zwei Liebenden sagt, „sie haben sich für's Leben gefunden", also nicht in der allgemeinen und blassen Bedeutung: ich traf mit Dir zusammen, Du warst auch mit dabei, bei all dem Spiel usw.

nicht entzückt und verklärt? Man muß diese und die folgende Strophe mit ihren beiden Parallelversen zweimal lesen und „Entzücken" und „verklärt" stärkere Bedeutungen unterschieben, denn es handelt sich um „die Freude, welche nicht berauscht" (auch „Freude" ist etwas matt). „Entzücken" ist also soviel als Verzückung, Rausch,[1] Sinnentaumel (die von aller Sinnlichkeit reine Jugendliebe wird ja verherrlicht) und „verklärt" soviel als berauscht, schwindelnd mir selbst entrückt u. dgl. Der Parallelismus von „Drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich" und „Das Weh, das keinen Stachel läßt" ist ja ohne weiteres klar und bedarf nur einer kurzen Erläuterung terminologischer Art: Sehnsucht und Weh' ist — in HEBBELs Sprache — dasselbe; wir wissen ja, was er unter Schmerz versteht: ungestillte Sehnsucht nach dem Ideal. Die Sehnsucht, die hier gefühlt wird, die nicht erbleichen macht, weil an den Versuch, sie zu stillen, nicht gedacht wird, und die, weil dieser Versuch unterbleibt, keinen Stachel zurückläßt, hört darum nicht auf, eine Sehnsucht zu sein, d. h. ein ungestilltes Verlangen, nur ist sie selbst eine milde, nicht qualvolle; sie ist allerdings noch ein „Weh",[2]

---

[1] Vgl. dazu den Rausch und die Wollust, die die stille Naturbetrachtung nicht hervorruft (T. 5646), und das von den süßen Schmerzen noch nicht berauschte Mägdlein (VI. 154 19/20).

[2] Wie HEBBEL das Wort gebraucht, zeigt deutlich die „Offenbarung" (VI. 205/6), hier heißt es:

„Auf Deinem Grabe saß ich stumm
In lauer Sommernacht;
Die Blumen blühten rings herum,
Die schon Dein Grab gebracht.

Und still und märchenhaft umfing
Ihr Duft mich, süß und warm,
Bis ich in sanftem Weh verging,
Wie einst in Deinem Arm."

Dasselbe VI. 208 102.

Man vergleiche übrigens zu diesem „Vergehen in sanftem Weh" in unserem Gedicht Vers 21/24:

„Nur selten stieg Dein holdes Bild
Mir auf in der erstarrten Brust,
Doch, ward ich einmal weich und mild,
So war ich gleich mir Dein bewußt."

Wir wissen, was HEBBEL unter Erstarren, Erfrieren und Auftauen, sich Lösen usw. versteht.

aber eines, das keinen Stachel zurückläßt, sondern ein deutlicher Hinweis ist auf den geläuterten Zustand im Jenseits, nicht auf den irdischer Gebundenheit und Unvollkommenheit.[1] Soviel vorgreifenderweise hiervon. Wir stehen bei dem reflektierenden Teil der zweiten Strophe. Es folgt die dritte:

„Es war der Morgen vor dem Fest,
An dem man nur noch Träume tauscht."

Das führt wieder unmittelbar in die Zustände hinein. Es ist natürlich kein bestimmtes Fest gemeint, wie man beim ersten Überlesen glauben kann, sondern das Eintreten in den bewußten Besitz der starken Freuden heißer Liebe, von denen die zarte Jugend nicht weiß, aber man kann darum wohl kaum von einer Reflexion reden, die von einem außerhalb der hier gegebenen Zustände liegenden Standpunkt auf sie gerichtet ist; Fest ist viel zu unbestimmt, es läßt die Bedeutung, die wir ihm soeben gaben, kaum auftauchen,[2] ja es tritt als Träger einer scharf umrissenen Vorstellung vollständig in den Hintergrund, denn der Vers weist ja nicht auf das Fest selbst hin, sondern auf den Morgen vor ihm, auf die hochgestimmten Gefühle, die die Brust durchströmen, wenn ersehnte und erwartete Ereignisse freudigster und heiterster Art bevorstehen, Gefühle, deren wir uns sehr wohl erinnern, wenn wir, an unsere Kindheit zurückdenkend, etwa sagen, mit wie großer Freude wir das Weihnachtsfest erwartet haben. Es ist diese selige Feststimmung ein später wohl vielfach abhanden kommendes spezifisches Kindergefühl, man freut sich eben, man ist innig beglückt und in gehobenster Stimmung, „im Himmel", ohne daß die Veranlassung hierzu, das Fest selbst, als ein ganz bestimmt, so und nicht anders ablaufender Vorgang gedacht zu werden brauchte. Im Gegenteil, es trägt den Charakter des Rätselhaften, Verhüllten, vieles Unbekannte Verbergenden.

So auch im Gedicht, dessen dritte Strophe uns in die allgemeine, sich ihres Gegenstandes gar nicht deutlich bewußte hohe Stimmung hineinführt, die, selig und feierlich, ohne zu bedrücken, die Gemüter

---

[1] Ich sage dies nur, um das Weh zu charakterisieren; einen Hinweis auf die Seligkeit nach dem Tode enthält unser Gedicht wohl nicht, da ja vom „schlafen Gehen" die Rede ist; indessen charakterisiert Hebbel den Zustand, in den er bei dieser Gelegenheit versetzt zu sein wünscht, als Aufschauen zum „Himmel".

[2] Und das ist gut, denn sie stände im Widerspruch zu den Vorstellungen, die sich an das Erbleichen, den Stachel usw. anschließen.

der beiden lieblichen Menschenkinder, die unter dem Gruße des Morgens dahinzuwandeln scheinen, vereinigt. Das unpersönliche, ganz allgemeine „Es war“[1] gibt schon den Anschlag. Es sind die alten, uns vertrauten Zustände, die hier wieder, in neues Leben getaucht, erblühen. „An dem man nur noch Träume tauscht“ ist nur illustrierend, verdeutlichend und bringt nichts Neues hinzu. Dann wieder die uns bereits bekannte Reflexion: Es war

„das Weh, das keinen Stachel läßt“ usw.

Die vierte Strophe bringt einen Vergleich. Der Nachsatz:

„So glichen sich die Stunden auch,
Die uns beglückten, wunderbar“

ist nicht in dem Sinne reflektierend, in dem es Vers 7/8 und 11/12 waren, er ist farblos mitteilend, und es dringt wenig aus dem Vordersatz in ihn hinüber, er wirkt wie ein wenig bedeutungsvoller Appendix; er sagt etwas, das sich eigentlich von selbst versteht und ohne Aufsehen in den Kauf genommen wird. Er erwähnt nur die Dauer der Zustände, die in ihm selbst nicht zu neuem und besonderem Leben erweckt werden, still und geräuschlos fügt er sich allem Vorhergehenden an. Und nun der Vordersatz:

„Wie nur noch grün der Rosenstrauch,
Doch auch schon grün die Nessel war“

(so wunderbar glichen auch die Stunden einander, die uns beglückten). Zunächst der Sinn des Ganzen: Der Rosenstrauch war noch völlig grün, er stand ganz in das zarte Frühlingskleid eingehüllt, das noch nicht mit den später überall hervorleuchtenden Blumenflammen geschmückt war, ein Symbol der keuschen Verschlossenheit der Jugendliebe. Auch die Nessel war noch „grün“, d. h. noch nicht voll entwickelt, noch zart, sie brannte noch nicht, ein Symbol des „Weh's, das keinen Stachel läßt“, und so, gleichmäßig-lieblich, von wilder Glut und herbem Kummer gleich fern, flossen unsere Stunden dahin. Aber damit erschöpfen wir es nicht; Hebbel schreibt nicht:

Wie nur noch grün der Rosenstrauch
Und nur noch grün die Nessel war,

[1] Dies „Es war“ ist selbstverständlich nicht identisch mit dem „Es war“ im ersten Vers, sondern bedeutet s. v. a. „Das war“, „Da genossen wir den Morgen“ usw. „Es“ geht auf nichts vorher ausdrücklich Gesagtes, sondern auf den Gefühlsgehalt der Zustände.

sondern er schreibt:

„Doch auch schon grün die Nessel war."

Ich vermag in diesem „doch auch schon" nichts zu erblicken, als den Hinweis auf die bevorstehende Trennung, von der in der folgenden Strophe die Rede ist. Zugleich aber bleibt die vorher festgestellte Bedeutung bestehen, denn wenn sie wegfällt, wird das Folgende: „So glichen sich die Stunden auch", unsinnig. Die Nessel ist natürlich identisch mit dem Weh, das einen Stachel zurückläßt, und mit der Sehnsucht, die erbleichen macht, sagen wir, um es übermäßig stark auszudrücken, mit der ewig brennenden, nicht zu stillenden, mit der unersättlichen Gier. Die grüne Nessel ist gleichzusetzen dem Weh, das keinen Stachel läßt, und der Sehnsucht, die nicht erbleichen macht. Die grüne Nessel nun, sofern sie schon grün ist, ist der bevorstehende Schmerz der Trennung.[1] Da die Liebenden von ihm noch nichts wissen, kann HEBBEL den Vergleich aussprechen. Es wird also durch das „doch auch schon" zu dem uns bereits Bekannten, in den vorhergehenden beiden reflektierenden Verspaaren (7/8, 11/12) uns klar Gemachten, etwas ganz Neues hinzugebracht, der Hinweis auf die Zukunft, auf die Trennung. Durch diese Worte wird schon der Schritt angedeutet, mit dem der Dichter die alten Zustände verläßt;[2] noch einmal führt er uns in der 5. Strophe mitten hinein; in der 6. sind wir schon mit ihm draußen, leider ohne in gleich lebendige neue einzutreten; die „Vase" beginnt.

Es knüpfen sich also doppelte, vor- und rückwärts deutende Beziehungen an den 14. Vers. Sehen wir einmal von den ersteren (auf die bevorstehende Trennung gehenden) ab, so haben wir in Vers 13 und 14 ein drittes reflektierendes Verspaar; es bietet ja die uns schon bekannten allgemeinen Erörterungen. Aber der empfindsame Leser dürfte sich sträuben, wenn ich unser Verspaar den beiden in Rede stehenden vorhergehenden gleichsetzen wollte. Der Unterschied scheint mir in folgendem zu bestehen: Jene vorhergehenden Verspaare enthalten zwar dieselben allgemeinen Erörterungen, wie unser Verspaar, aber sie geben sie in Bildern und Tropen,

[1] Auch dieser ist ein milder, kein quälender, er ist erhebend, nicht niederziehend, er adelt die Seele, indem er in sie einzieht.

[2] Damit ist durchaus nicht gesagt, daß der Hinweis auf die Trennung das Zuständliche schwächt; das Gegenteil ist der Fall. Wir kommen gleich darauf zurück.

die aus Überlegung, aus Reflexion und Abstraktion geboren sind,[1] während unser Verspaar, so sehr es auch Reflexion enthalten mag, aus den Zuständen geboren ist, alle ihre Kraft in sich trägt und, indem es uns stark Anschauliches bietet, in die Zustände unmittelbar hineinführt, während jene anderen in uns ein schemenhaftes Gewoge von Reflexionen erwecken. Noch ein Moment kommt hinzu, nämlich eine Anschwellung, eine Steigerung des Zuständlichen durch den Hinweis auf die Trennung. Von dieser ist, wie gesagt, vorher gar nicht die Rede; es überrascht uns auch nicht im geringsten, wenn wir in der 5. Strophe von ihr erfahren; das muß ja kommen, das liegt schon in der Stimmung des Vorhergehenden von Anfang an, ist in ihr präformiert, stille Wehmut, weiche Trauer über verlorenes himmlisches Glück sind integrierende Bestandteile dieser Stimmung. Solche zunächst nur ganz unbestimmt anklingende Bestandteile werden in den zuständlichen Versen schärfer umrissen, und das gilt ganz besonders von dieser Trauer über verlorenes Glück, die in der 5. Strophe klar und rein hervortritt. Aber schon in dem Anschlag hierzu, in unserem Verspaar, beginnt die Trauer, die uns von Anfang an unsichtbar begleitet hat, Gestalt zu gewinnen, sich für unser Gefühl zu konkretisieren, und ich meine, daß das eine mächtige Steigerung des Zuständlichen bedeutet. Versenken wir uns in dieses und suchen wir uns Rechenschaft zu geben über seinen unmittelbaren Zusammenhang mit den Worten des 13. und 14. Verses, so muß gesagt werden, daß in den Worten „Wie nur noch grün der Rosenstrauch“ alle Wehmut des Zurückblickenden, noch einmal von den alten Zuständen völlig gefangen Genommenen, liegt, welche sogleich auf das Natürlichste umschlägt in die Trauer, die zwischen den Worten „Doch auch schon grün die Nessel war“, hervorquillt; um es sehr stark auszudrücken: was im vorhergehenden Vers aufgehäuft, emporgegipfelt wird, bricht sich im nachfolgenden. Aber alles ist gedämpft und von mildem Glanze umflossen, keine grelle Farbe, kein lauter Ton, kaum ein keusch verhaltenes Schluchzen, kein Jammern und Wehklagen, und gleich darauf ein retardierendes, beschwichtigendes Betrachten („So glichen sich die Stunden auch“ usw.), die Ruhe und Fassung des still Kontemplierenden über uns bringend. Im Verhältnis zu den beiden ersten Versen der 4. Strophe sind die beiden letzten derselben unzuständlich.

---

[1] Nicht ganz gilt dies für „Drum ward ich nicht vor Sehnsucht bleich“; hier hat neben Reflexion und Abstraktion eine sehr lebendige Anschauung mitgewirkt.

Viel mehr läßt sich über unser Verspaar kaum sagen; wir langen hier rasch an der Grenze der Möglichkeit näherer, beschreibender und zergliedernder Erklärung an. Der Leser wird es inne werden, wenn er das Gedicht im Zusammenhange durchliest, daß sich dieses Verspaar in ganz eigenartiger und besonderer Weise aus allem übrigen heraushebt. Das Verträumte, das in ihm liegt, hat Vers 9 zwar auch, aber es kommt in Vers 13/14 noch etwas Rätselhaftes hinzu, eine ganz veränderte Art der Anschauung, etwas, das sich nicht fassen läßt und bestrickt. Auch das allmähliche Hervortreten (wie — nur — noch — grün, und das Subjekt am Ende) wirkt sehr eigentümlich.

Was soll dieses plötzliche Betrachten konkreter Gegenstände, die auf einmal vor uns stehen (ganz abgesehen von ihrer symbolischen Bedeutung, an die wir ja im Augenblick und zu allernächst gar nicht denken), wo kommt die Nessel her, was will die hier? Und doch, wer würde behaupten wollen, daß das alles nicht wunderbar in das Ganze hineinpaßt, oder daß auch nur ein einziger Strich an diesem Detail nicht „sitzt"? Wir haben in diesen beiden Versen, sofern sie sich an das Vorhergehende anschließen, und sofern die symbolische Bedeutung der Worte nicht berücksichtigt wird, die ja momentan nicht zum Bewußtsein kommt und zum Teil erst durch umständliches Präparieren bloßgelegt wird, eine glänzende Transposition vor uns; der Dichter projiziert die im Vorhergehenden erzeugte Stimmung in Gegenstände, die an und für sich nichts mit ihr zu tun haben, oder er führt uns solche Gegenstände in einer Art und Weise vor, die uns die vorher gehabte Stimmung wieder erweckt. Die Freude, an sich heterogenen Gegenständen eine neue, überraschende und doch wohl bekannte und vertraute Eigenschaft abzugewinnen, die alten Stimmungen in neuer Form und Betonung wieder zu erleben, trägt gewiß zur Steigerung des Genusses viel bei.

Trotz des Erfreulichen, das wir dem Gedicht abzugewinnen imstande sind, werden wir es doch nicht als allseitig gelungen bezeichnen dürfen. Den zweiten Teil kann man als vollwertig nicht wohl anerkennen und im ersten liegt allerdings viel echt dichterischer, viel königlicher Reichtum, aber er ist zum Teil in Kisten und Kasten verborgen, die wir erst öffnen müssen, und selbst da, wo er zutage liegt, ermißt seinen vollen Wert erst der, der ihn lange betrachtet und der schon oft und studierend durch Hebbels Schatzkammern gewandelt ist. Wir könnten uns indessen selbst den Vorwurf der Ungerechtigkeit nicht ersparen, wollten wir diesem Gedicht unsere

vollste Anerkennung versagen und wollten wir hierbei vergessen, das hohe Ziel in Anrechnung zu bringen, dem HEBBEL zustrebte. Man denke: Die Summe so zarter, flüchtiger, fernab im Märchenglanze liegender Gefühle, wie die erste, vom Hauche der Unschuld umflossene Jugendliebe in aller ihrer „Unbewußtheit", wie wir es nannten, sie erleben läßt, in wenige, schlichte Worte zu bannen, den Duft, der über die Zustände gebreitet ist, in Klang und Rhythmus festzuhalten,[1] und dann die Reflexe zu malen, die der Glanz jener sonnigen Zeit auf das spätere Leben wirft,[2] und schließlich uns zu zeigen, wie dieser Glanz, am Ende, auf dem letzten, schneeigen Gipfel sich niederläßt, wie ein Sphärengruß, wie eine Offenbarung des Erlösend-Reinen,[3] dem alles Menschlich-Vergängliche entgegenringt, wenn es, aller Last und Not entladen, in befreiender Feierstunde über sich selbst sich erhebt[4] und im Rausche allzu menschlicher Gefühle nach dem Ersehnten und nicht Erlangten ruft[5] — ich meine, einem solchen Ziele zuzustreben, das will etwas bedeuten. Ich habe, wie die Anmerkungen zeigen, indem ich es fixierte, mich an das Gedicht selbst gehalten und damit zugleich die uns hier entgegentretenden Anschauungen HEBBELS über die erste Jugendliebe skizziert, die es verherrlicht.[6]

B. Die Freundschaft.

I. Verwandtschaft mit der Liebe. Spätere Verschmelzung beider.

Auf die enge Verwandtschaft der Liebe und der Freundschaft weist das Distichon hin:

„Freundschaft und Liebe gebären das Glück des menschlichen Lebens,
Wie zwei Lippen den Kuß, welcher die Seelen vereint." (VII. 73 13/14.)

Daß HEBBEL auf dieses Distichon Gewicht legte, obwohl es weder dem Inhalte noch der Form nach als besonders bemerkens-

---

[1] Vgl. die Verse 1/6, 9/10, 18/20.

[2] Vgl. Vers 21/24.

[3] Vgl. Vers 25 ff.

[4] Vgl. Vers 28/4.

[5] Vgl. Vers 7/8 und 11/12.

[6] Vgl. die von WERNER VII. 276 angeführte Tagebuchstelle: „Nur am Morgen, wenn wir aufstehen, und am Abend, wenn wir zur Ruhe gehen, schauen wir in den Himmel hinein, nicht am lauten, geräuschvollen Tage." (T. 601) und dazu die Gedichte „Menschen-Schicksal" VII. 77/8 und „Das Leben" VII. 97.

werte Leistung angesehen werden kann, zeigt die an HEDDE gerichtete Frage, was er davon halte (Br. I. 18 9ff., vgl. VII. 411 u.). Es kam ihm dabei lediglich auf die „Poesie der Idee“ an (vgl. T. 1054, dazu T. 1018 und T. 513, Br. I. 138 1ff.). Das „Glück“ des menschlichen Lebens, von dem hier die Rede ist, ist ethischer Natur, es befriedigt die höchsten und heiligsten Triebe des Menschen, seine Sehnsucht nach dem Unendlichen, es stillt seinen „Schmerz“. Liebe und Freundschaft lassen die „blutende Wunde“ vernarben, die das Leben schlägt und das Jenseits erspart.

Wir stoßen hier auf die Keime eines Gedankenkreises, den HEBBEL später fruchtbringend erweitert hat. Mehr als eine „Gebrochenheit des Lebens“[1] ergibt sich später für ihn eben daraus, daß die Seelen der Menschen nicht „vereint“ sind, daß die Menschen nicht „zusammenkommen“, daß sie aneinander vorbeileben, sich fremd gegenüberstehen und, im eigenen Ideenkreise befangen und erstarrt, sich nicht gegenseitig geistig durchströmen und belebend durchdringen. Ich erinnere nur an das unglückliche Liebespaar Sekretair und Klara und an die unglücklichen Gatten Siegfried und Genoveva, Herodes und Mariamne, Kandaules und Rhodope. Die Begriffe der Liebe und der Freundschaft verschmelzen in diesem Falle zu einem allgemeineren, weiteren, zu einem Oberbegriffe, zu dem des eins mit sich selbst Seins im andern, zu dem einer Vergewisserung und Bestätigung der eigenen, idealgerechten und einzig würdigen Beschaffenheit, die im andern gefunden werden und ein universelles (nicht individuelles) Glücksgefühl verleihen. Nebenher ist natürlich auch von einer Freundschaft und ganz besonders von einer Liebe die Rede, aber beide Begriffe zeigen auch jeder für sich eine Tendenz, sich ins Allgemeine zu erweitern, sich zu sublimieren. Aus Gefühlen, die zu einem großen Teil als individuelle bezeichnet werden durften, werden Weltgefühle, Monadengefühle, wenn man will, der von ihnen Erfüllte hat weniger das Bestreben, das Unendliche in sich zu fassen und aufzunehmen, als vielmehr, selbst sich in das Unendliche aufzulösen und in dasselbe hinüberzufluten, und zwar nicht in das Unendliche, das über den Sternen thront, sondern in das Unendliche und Göttliche, das „in Lebensfluthen, im Thatensturm“ sein eigenes „lebendiges Kleid“ sich wirkt. Es hängt dies mit dem veränderten Gottes- und Idealbegriff zusammen (vgl. 82 m.).

---

[1] Nur da, wo ihm das Leben in seiner Gebrochenheit sich zeigt, soll der dramatische Dichter es ergreifen und darstellen (XI. 46 o.). Vgl. T. 3003 22.

In dem Gedicht „An Laura“ (VII. 50/1) wünscht der Dichter der Besungenen in der 5. Strophe, daß ihr Leben sanft dahingleiten und „blühen“ möge,

„Von der Liebe Rosenroth umgeben,
Von der Freundschaft weichem Myrthengrün“.

Ob es sich dabei um Freunde oder Freundinnen handelt, deren Vers 11 gedacht wird, sei dahingestellt; jedenfalls tritt die Freundschaft neben der Liebe als hohes und erstrebenswertes Lebensgut auf. Der „Quell“ (VII. 16/9) beginnt mit dem ermutigenden Zuruf an einen Pilger, d. h. an den nach dem Ideal strebenden Menschen, sich in seinem Streben nach „Himmelsruhe“ durch nichts beirren zu lassen. Es folgt die Aufforderung, zu dem durch das Erdgefilde rinnenden Himmelsquell (17 13/4) der Freundschaft (17 34) zu wallen. Aus ihm wird der Pilger Himmelsnektar trinken (21/2) und im Schatten seiner Bäume wird ihm die „Rose goldner Himmelsruh' erblüh'n“ (29/32). Vgl. die Himmelsruh' Vers 4. In den Armen des Freundes wird er vor Freude weinen, sein Sehnen wunderbar gestillt fühlen und nach lieblichen Träumen ein himmlisches Erwachen genießen (17 35—18 44). Die folgenden Verse sind an „edle Seelen“ bzw. an einen „Edeln“ (59) gerichtet und fordern auf, in unwandelbarem Selbstvertrauen durch Schmerz der Freude, durch Nacht dem hellen Licht zuzustreben, da Morgenrot und sanfter Tod auf Dunkel und stürmisches Leben folgen. Die nächsten Strophen (18 57 ff.) bringen eine uns schon bekannte Auseinandersetzung über das Grab, d. h. den Tod, der sittliche Vollendung bewirkt und uns in den Garten führt, „wo einst Form und Geist erquoll“, und wo „zusammen verschmilzt“, „was getrennt auf Erden war“. Der Schluß lautet:

„Laß uns freudig sterben,
Wenn ein treuer Freund
Nur an unserm Grabe
Eine Bruderthräne weint!

In dem Arm der Freundschaft
Schläft man ruhig ein —
Lieblich wird das Träumen,
Schön, ja schön, der Morgen sein.“

Die Freundschaft tritt hier als idealähnlicher Zustand auf, als ein Vorstadium der Seligkeit und ein Übergangsgebiet zwischen Himmel und Erde, als irdische Verwirklichung des Ideals. Zu den zwei letzten Strophen kann auf die Ode „Der Kirchhof“ verwiesen werden

(VII. 100). Der ziemlich verunglückte Schluß derselben, der dem Ganzen eine unerwartete Wendung ins Lächerliche geben soll, berechtigt uns nicht, die vorher ausgesprochenen Gedanken, weil auf den Schluß hinarbeitend, als nicht verwertbar unberücksichtigt zu lassen. HEBBEL spricht hier, im Gegensatz zur „Furcht des Todes“ und zum „Schauder vor der Unendlichkeit“ (17/8), von der „Furcht des Grabes, ach, des kalten“, von der Furcht, „so einsam, so freundlos, zu sterben“ (19/20) und „ohne das Opfer der Freundschaft, die Thräne“, ins „letzte Bett“ „gestreckt“ zu werden (14/6). Vorher heißt es:

„Die kahlen Bäume stierten mich seltsam an,
Wie aufgestand'ne Todte, die nur den Sarg,
Nicht Ruh', erhielten . . .“ (5/7.)

Es dürfte dies wohl mit dem freundlosen Sterben in Zusammenhang zu bringen sein[1] („In dem Arm der Freundschaft schläft man ruhig ein“). Es scheint hier auf den Zwischenzustand angespielt zu werden, auf die Zeit zwischen Tod und Auferstehung, auf das „liebliche Träumen“ (VII. 19 75); vgl. 46. Den Gehalt der Seligkeit selbst vermag der Mangel der Freundschaft nicht zu verkümmern.

Wichtiger ist das Gedicht „Die Freundschaft“ (VII. 21/2). HEBBEL schildert hier zunächst einen chaotischen Weltzustand, in dem noch nicht Sänger von der Liebe, „dem Himmelsbalsam für den Erdenschmerz“, sangen, und „noch kein Freund an Freundes Busen ruhte“ (1/7). Da wandelte die Liebe[2] herab, „und weinend trat die Tugend ihr entgegen“. Beide beschließen, den Menschen zu beglücken,

„Und liebend flößten sie aus ihrer ew'gen Fülle
In's kalte Herz den wärmsten Abglanz göttlicher Gefühle,
Der Freundschaft edlen Trieb, den hehren Stral vom Himmelsmorgenroth“.

Die folgende Strophe preist die himmlische Wonne der Freundschaft. Durch sie, so heißt es, wurde der Mensch dem Menschen entrissen, d. h. der Mensch wurde sittlich erhoben, er wurde, sofern er ein

[1] Verwandte Gedanken fanden wir bereits im „Requiem“ (75); ich meine die Bedürftigkeit der Toten, von den Überlebenden geliebt zu werden. Der Schilderung ihrer weiteren Schicksale liegt eine der Jugendzeit HEBBELS völlig fremde Anschauung zugrunde.

[2] Hiermit ist wohl nicht die göttliche Liebe gemeint, „die ewig wandellose Güte“ (VII. 77 19), sondern ein der Liebe wie der Freundschaft zugrunde liegendes Allgemeingefühl, „welches die Seelen vereint“ (vgl. 118 u., 119 o.). Der Spender desselben ist Gott.

aus dem Lichtmeer der Geistersonne Geborener ist, sich selbst, als einem der Macht des Staubes Unterworfenen, entrissen, das Unendliche wurde in ihm zum Leben erweckt, der Mensch „thaute auf“, wenn man will. Aber der Teufel sieht dies voll Haß mit an. Er stiehlt der Liebe den „Schleier“ und der Tugend den „Schein“ und schmückt mit beiden zu schändlicher Täuschung den ärgsten Teufel der Falschheit, der nun den Glauben ermordet und die Unschuld vergiftet. Das Gedicht schließt folgendermaßen:

„O hör', o hör' es, unerfahrne Jugend, —
Nicht ohne Glauben, ohne Tugend
Grünt Dir der Freundschaft Segenspalme[1] nicht —
Und linderte Dein Freund Dir tausend Schmerzen,
Vermag er, frevelnd mit dem Heiligsten zu scherzen — — —
O flieh ihn, flieh ihn, eh' das Herz Dir bricht!“

Man sieht, wie hier die Freundschaft als irdische Verwirklichung des Ideals aufgefaßt wird. Wie die Liebe, ist auch sie nicht „ohne Tugend“ möglich. Der von Gott gesandten Liebe (s. 121 Anm. 2) tritt die Tugend „weinend“[2] entgegen, d. h. sie fühlt sich abgetrennt vom Ideal. Die Liebe tröstet sie, bricht den Bann der sie gefangen haltenden „Formen“, löst sie aus ihrer Erstarrung[3] und macht so — hier, indem sie Freundschaft spendet — das Leben zu einem Gefäß des Göttlichen, zu einem ethisch wertvollen Zustande, der wert ist, gelebt zu werden.

Das Tugendhafte der Freundschaft dürfte darauf beruhen, daß die Freunde einmal „mit des eig'nen Herzens wärmstem Blute“ „in Noth und Tod“ einander beistehen (8/9) und anderseits nicht mit dem „Heiligsten scherzen“ (41), also etwa keine leichtfertigen, unsittlichen Gespräche[4] führen, die einen Mangel an sittlichem Ernst verraten, daß sie nicht sinnlichen Genüssen nachgehen usw., sondern sich in der Annäherung an das Ideal gegenseitig fördern. Daß der Freund nicht tugendhaft sein und doch „tausend Schmerzen lindern“ kann, beruht auf der List Satans, der das Böse in trügerischen

[1] Man erinnert sich, daß dem Siegreich-Vollendeten im Jenseits eine Palme (auch Krone und Kranz) überreicht wird, als Lohn für seine Tugend.

[2] Vgl. die „weinende“ Unschuld, VII. 67 10 (ebenso VII. 66 2), bei der es sich um Trennung vom Ideal handelt. Weinen ist Folge der „Sehnsucht“, des „Schmerzes“.

[3] Man kann hierzu an das freundlose Sterben erinnern (121 o. m.).

[4] Vgl. das Gedicht „An Laura; über ihren Blick bei dem Anhören leichtsinniger Redensarten“. VII. 50/1.

Schein gehüllt hat. Die allgemeine Fassung (HEBBEL spricht immer von Tugend schlechthin) zeitigt eine gewisse Unklarheit; man weiß nicht recht, was die Freunde tun und lassen sollen.

2. Charakteristik des in Liebe und Freundschaft ersehnten Ideals.

Die Klänge einer Violine[1] erwecken im Dichter das Gefühl, als ob zu jedem von ihnen in seinem Herzen „viel Brüder“ schlummerten, und erfüllen ihn mit unendlicher Sehnsucht, von der er wünscht, daß sie im wesentlichen ihrem Inhalte nach unbewußt bleiben möge, denn

„Solch Weh' und solch ein Sehnen
Trägt keine lebendige[2] Brust“.[3]

Bevor er diese Überlegung anstellt, wünscht er, die Violine möge sich beleben;

„Da würde Alles heilen,
Was jetzt zu reißen bebt!
Da wär' der Freund gefunden,
Der Deinen Schmerz versteht,
Der blutet an gleichen Wunden,[4]
Der lächelnd mit Dir vergeht!“ (VII. 120/1.)

Man sieht, was die Freundschaft bietet, ist durchaus kein ausschließlich irdisches Glück, geht im irdischen Kreise nicht auf. Sie ist eine Repräsentantin des idealen Zustandes, sie lindert die Schmerzen, die das Jenseits erst völlig aufhebt, und weist deutlich über das diesseitige Leben hinaus.

Zur Erläuterung der Bedeutung der Worte „bluten“ und „Wunde“ und des in der Liebe, wie in der Freundschaft hervortretenden Allgemeingefühls der Sehnsucht, Seele mit Seele zu vereinen, sei das Gedicht „Die Seele“[5] (VII. 125 u.) angeführt:

---

[1] Vgl. die spätere Ansicht über die Musik (P. 288 ff.).

[2] Erst im Jenseits wird der Gegenstand des Sehnens erfaßt, werden das Sehnen und das Weh zur Freude.

[3] Noch stärkeren Ausdruck findet dieser Gedanke in den uns bekannten Versen:

„Zieht Hauch von Gott durch unser Sein,
So fühlen wir uns doppelt Staub.“ (VI. 293 152/3.)

Man vergleiche das dazu gehörige Gedicht und 67.

[4] Blutende Wunden sind immer Folge der Sehnsucht.

[5] Es ist, scheint mir, sehr wohl möglich, daß es an Elise gerichtet ist; vgl. das im VII. Band folgende „Gebet“, das auf Elise geht (VII. 415 m.).

Die Seele.

„Wunden werden nicht geschlagen —
Ach! sie selbst ist eine Wunde,
Die man lange schon getragen,
Bis in einer heil'gen Stunde
Die verwandte Seele naht,
Die, indem sie unverweilt
Sich und uns auf ewig heilt,
Ausersehen ist, zu sagen,
Daß man längst geblutet hat!"

Der erste Vers bietet eine Antezipation des Resultates dar. Den Inhalt des Gedichtes können wir etwa folgendermaßen wiedergeben:

Unsere Seele leidet an einer beständigen Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der „sie allenthalben als Gottheit umgebenden, nicht durch Raum und Zeit, also auch durch den Körper nicht gefesselten, rein geistigen Kraft, von welcher sie ausgeht und zu welcher sie zurückkehrt" (T. 90). Sie sehnt sich beständig nach dieser rein geistigen Kraft, deren ungehindertes, durch die starren Formen des Lebens nicht beeinträchtigtes Walten die endliche Verwirklichung, die Realisierung des Ideals im Tode, verbürgt, sie sehnt sich nach der Gottheit, sofern diese die Hüterin aller der im Tode zu erlangenden Güter ist, deren Besitz die Summe aller Wünsche befriedigt und die höchste und reinste irgend mögliche und denkbare Glückseligkeit spendet. Die Seele sehnt sich nach dem Ideal, sofern dieses der Inbegriff aller erstrebten und höchsten Freude ist, von der wir durch das Erdendasein abgetrennt sind.[1] Am reinsten offenbart sich im irdischen Leben dieses Ideal in den himmlischen und heiligen Lebensgütern der Liebe und der Freund-

[1] Hier liegt auch der Unterschied von der späteren Ansicht: „Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist der fortbrennende Schmerz der Wunde, die entstand, als wir vom All los gerissen wurden, um als Polypen-Glieder ein Einzeldaseyn zu führen" (T. 3786). Hier ist nichts mehr von „Seligkeit", höchstem Glück u. dgl. zu spüren, sondern es handelt sich lediglich um die monadale Beschaffenheit, um die einzig mögliche Stellung des Einzelnen zum Weltganzen, nicht um sein „Glück" usw. Die Einsicht in die Notwendigkeit dieser Stellung hat eben jeder als sein Glück anzusehen, als seine Seligkeit, und solange er dies nicht vermag, ist er noch nicht „fertig", hat er noch keine „Form". Jedenfalls aber ist dieses Glück nicht identisch mit demjenigen, das er als Mensch, etwa in Liebe und Freundschaft, zu erlangen suchte. Der Himmel hört später auf ein eigentlicher „Himmel" zu sein, wo eitel Freud' und Wonne herrscht, er wird zu einem etwas frostig anmutenden Tempel der Weisheit.

schaft (und außerdem in der Mutterliebe), die ja auch das Ziel aller irdischen Wünsche erreichen lassen:

> „Was Du Dir je ersehntest und erträumtest
> Von Himmelswonnen und von Erdenlust —
> Womit die dunkle Zukunft Du umsäumtest —
> Als Mädchen sinkt's Dir an die Brust!" (VII. 98 m.)

In Liebe und Freundschaft begegnen sich die „verwandten", d. h. die am gleichen „Schmerze" krankenden Seelen (die Bösen sind natürlich ausgeschlossen) in reinster ungetrübtester Vereinigung, und darum sind diese Lebensgüter ein Vorahnen des Lebens im Jenseits, eine Art Noviziat für die Ewigkeit, darum reden sie die verständlichste Sprache, deren sich die Gottheit den ihr Zustrebenden gegenüber bedienen kann. Tritt der Mensch in ihren Zauberkreis ein, naht sich ihm die verwandte Seele, so werden ihm seine heiligsten Wünsche, die in unbestimmter Sehnsucht schweiften, deutlicher, indem sie ein bestimmteres Ziel vor sich sehen, er begreift das Göttliche selbst genauer und nähert sich ihm, seine Gegenwart fühlend. Da dies auch von der verwandten Seele gilt, so heilt diese, indem sie ihn heilt, zugleich sich selbst, und zwar insofern auf ewig, als beide nun für alle Zeiten einen deutlichen Begriff des Ideals und einen klaren, bewußten Zusammenhang mit ihm gewinnen. Indem sie ihre ganz allgemeine Sehnsucht nach dem Unendlichen verstehen lernen, dürfen sie von sich sagen:

> „Ich kann durch m i c h nur untergehen,
> Und n i e durch meine rauhe Bahn!" (VII. 124 7/8.)

und hinzufügen, daß sie genau wissen, warum. Zugleich aber begreifen sie, daß sie „geblutet", d. h. eben jenes Höchste immer ersehnt und herbeigewünscht haben, dessen sie jetzt durcheinander teilhaftig werden, und daß ihre Seelen „Wunden" waren, die sie schon immer trugen, Wunden, die ihnen nicht erst „geschlagen" zu werden brauchten, sondern die eine Eigenschaft ihrer Seelen selbst waren, nämlich jene allgemeine Sehnsucht nach dem Heimatlande, aus dem wir hervorgehen, jene Sehnsucht, die der sittliche Mensch, eben vermöge seines unlösbaren Zusammenhanges mit dem Göttlichen, immer fühlt, die ihn nie verläßt und ihn auf das hohe Ziel seiner Bestimmung hinweist.

Im Anschluß hieran sei an eine berühmte Briefstelle erinnert, eine der glänzendsten, die HEBBEL geschrieben hat, welche zeigt, wie er in der tiefsten Verzweiflung an Gott und der Welt nicht

jenes Bedürfnis, eben jenen „Schmerz“, jene Sehnsucht nach dem Höchsten aufgibt, die ihm in der Jugend so rasch und leicht den Himmel erschloß und die ihm später die Kraft verlieh, sich aufrecht zu erhalten und jenen ehrenvollen Frieden mit der Welt zu schließen, den wir sein System nennen. Er schreibt an Elise über eine Todeskrankheit, an der er darniederliege und bezeichnet diese Krankheit zugleich als „die Quelle seines, wie jedes, höheren Lebens“ und seine Schmerzen als „Geburtswehen seiner höchsten Genüsse“ (Br. I. 198 23ff.). Diese Krankheit selbst ist „das Zusammenfließen alles höchsten Elends in einer einzigen Brust; es ist die Empfindung, daß die Menschen so viel von Schmerzen[1] und doch so wenig vom Schmerz[2] wissen; es ist Erlösungs-Drang ohne Hoffnung und darum Qual ohne Ende[3] (Br. I. 191 16ff.).

3. Das Hebbel nicht sicher angehörige Gedicht „Sängers Sterne“.

Auf die enge Verwandtschaft von Liebe und Freundschaft wird in dem Gedicht „Sängers Sterne“ (VII. 238/9) hingewiesen, das auch darum für Hebbel in Anspruch zu nehmen sein dürfte, weil die darin ausgesprochenen Gedanken und die Fassung, in der sie uns entgegentreten, eine auffallende Verwandtschaft mit den um dieselbe Zeit erschienenen Gedichten Hebbels zeigen.

a) Die vor allen Anfechtungen schützende Kraft der Liebe und der Freundschaft.

In bezug auf Liebe und Freundschaft heißt es da:

„Denn Liebe und Freundschaft geh'n Hand in Hand,
Sie sind verschwisterte Triebe —
Sie begleiten den Sänger auf seiner Bahn,
Sie führen ihn zum Himmel hinan.“ (VII. 239 27/30.)

Setzen wir für „den Sänger“ „den Menschen“, so enthalten diese Verse uns längst Bekanntes und bedürfen nach dem vorher Erörterten keiner weiteren Erklärung. Daß hier der Dichter oder Sänger als derjenige auftritt, welcher der Segnungen beider hoher Lebensgüter

---

[1] Schmerzen im gewöhnlichen Sinne, Leiden, die der Unvollkommenheit der Welt entstammen und diese selbst zum Jammertale machen.

[2] Sehnsucht nach dem Unendlichen, die, um in Hebbels Sprache zu reden, das Ersehnte zum „Magneten“ macht, der den sich Sehnenden emporzieht.

[3] Vgl. P. 25 ff. (e).

vorzugsweise teilhaftig wird, hängt mit der Stellung des Dichters zusammen, von der wir noch zu handeln haben werden. Ganz allgemein können wir vom Dichter, d. h. von HEBBEL sagen, daß er in seinen Jugendgedichten erscheint als ein Priester des letzten Heils und der höchsten Gnade, des Ideals, und so kann es nicht überraschen, wenn uns gesagt wird, daß die irdischen Verwirklichungen des Ideals vorzugsweise auf ihn ihre erhebende und befreiende Wirkung ausüben. Ich füge noch hinzu, daß HEBBEL die Tätigkeit des Dichters folgendermaßen charakterisiert:

„Aus dem Meer der Zeit
Fischt er die Perlen der Ewigkeit.“ (VII. 58 o. 9/10.)

Wir wissen, daß damit der ethische Gehalt der irdischen Erscheinungen überhaupt gemeint ist.

Zum 2. Vers unseres Gedichtes: „Wenn Stürme ihn tosend umbrausen“ vgl. VII. 9 2: „Und Stürme umbrausen das Leben“, 12 o. 5[1]: „Welch' Ungewitter den Menschen umgiebt“, ibid. 7: „Wie rauschet und brauset die stürmische Flut —“, 15 31: „Der Stürme Tosen“ und 20 30: den „rauhen Sturm“, der die Rose der Liebe geknickt hat. Wenn Stürme den Dichter tosend umbrausen, so ist ihm doch „ewig die Furcht entfloh'n“, er schaut „ruhig hinaus in die stürmische Nacht“ (238 6), „Er schreitet doch lächelnd und harmlos dahin“ (12), im Hinblick auf die drei Sterne (die himmlische Leier, also die Dichtergabe, die Liebe und die Freundschaft), die aus des „Himmels heiteren Höhen“ ihm lieblich herabschimmern. Dem (im Gedicht „Sehnsucht“) nach Liebe Lechzenden lächelt ein liebliches Bild in der Ferne,

„Es stralt so heiter, so engelmild,
Doch Orcane umbrausen mich furchtbar wild.“ (VII. 9 13/14.)

Erhört ihn aber die „Göttliche“, heilt sie, wie wir sagen können, seine Wunde,

„Dann fürcht' ich die Stürme des Lebens nicht mehr —
Durch Nacht und Nebel schreit' ich einher,
An Deiner Brust zu erwarmen.“ (VII. 10 18/20.)

Zur „Nacht“ (238 6) vgl. 9 3. 9.

---

[1] Die folgenden Angaben beziehen sich alle auf den VII. Band.

b) Verachtung nicht auf das Ideal bezogener Güter. Das Gedicht für ein Ringreiterfest.

Der knechtische Sinn (238$_{11}$), der erbebt, wenn die Stürme brausen, und der „Sclavensinn“ der „niedern Seelen“ (239$_{32/3}$), die für das „entbrennen“, was der Dichter „vermißt“ (= nicht hat und nicht braucht), weil er das besitzt, was in Wahrheit das Höchste ist und allein „glücklich“ (239$_{34}$) macht, treten im Zusammenhange als ethisch höchst minderwertige Eigenschaften auf, als welche wir sie bereits kennen. Vgl. hierzu die „Sclaven“, deren „Geist“ „dem Sinn“ (den Sinnen) unterliegt (VII. 15$_{53/4}$) und den feigen Troß der „Sklaven“, dem es nicht gelingen wird, den Preis zu erringen.

„Wer nicht freudig opfert den höchsten Glanz,
Nie schmückt den würdig des Glückes Kranz!!!“ (6$_{70}$ ff.)

„Kühn verachtend Tand und Stand“ (16$_{78}$) wandeln die Tugendhaften dahin. Wer nur „festen Schrittes“ geht (also nicht feiger Sklave ist), hat die höchste Majestät,

„Und hat er gleich nicht die irdische Lust:
Er trägt den Frieden in seiner Brust.“ (5$_{32/3}$.)

Zu dem Gedicht für ein Ringreiterfest, aus dem diese Verse stammen, ist zu bemerken, daß Hebbel verschiedenes darin anbrachte, was gar nicht zur Sache gehörte, so die Betrachtung über das Leben (15$_{20}$ ff.), die nur anfangs eine schwache Beziehung zum Ringreiten aufweist, im übrigen aber ganz selbständig für sich dasteht, ebenso die an den König (7 u., 8 o.) und an den Führer (8. u., 9 o.) gerichteten Verse. Besonders deutlich wird der Wechsel des Aufgebens und Wiederaufnehmens der Beziehung zu dem ländlichen Feste in den Versen 6$_{58/75}$. Die Verse $_{60/1.\,66/9.\,72/5}$ springen ab, die übrigen erhalten die Beziehung aufrecht. Was haben z. B. die „Sklaven“ ($_{73}$) mit dem Ringreiterfest zu tun! Hebbel ergriff, wie man deutlich sieht, mit Freuden die Gelegenheit, hier seine ethischen Ansichten über Welt und Leben auszusprechen, in sein eigenstes Gebiet abzuschweifen, ohne auf den Anlaß, für den das Gedicht geschrieben war, unausgesetzt Rücksicht zu nehmen.[1] Der „höchste

---

[1] Man vergleiche hierzu die Hebbel nicht sicher angehörige „Anekdote“ IX. 14 o. Hier überreicht ein Dichterling einem großen Dichter ein Gelegenheitsgedicht und wird mit den Worten tadelnd abgefertigt: „O ja, für die Gelegenheit mögen Ihre Verse sich eignen.“ Hebbel wollte eben nicht auch nur „für die Gelegenheit“ schreiben, sondern etwas „Ewiges“ hinzutun.

Glanz“ (6 74), der geopfert werden muß, damit man den Kranz des Glückes würdig tragen könne, ist die „irdische Lust“ (5 53), der Glanz der Mächtigen, der nicht die wahre Freude unter ihren goldenen Kronen weilen läßt (6 66/7); Ehre und Ruhm, die mit Unrecht getragen werden (5 54, 6 55), sind der irdische Prunk, „der Erde Tand“ (238 15), „Tand und Stand“ (16 78), sie sind das, „was dem Sclavensinne das Höchste ist“ (239 33), auf das eben der verzichten muß, der „in's Reich des Ideals hinaus sich drängt“ (7 110).[1] Mit Recht macht Kuh in der Biographie I. 129 m. darauf aufmerksam, daß Hebbel in den Eingangsversen Anspielungen auf seine gedrückte Lage und seine geheime Zuversicht in den festen, sichern Gang, den er geht, und auf die Ansprüche, die er den erlittenen Zurücksetzungen gegenüber im stillen erhob, untergebracht habe. Das ist sicher richtig und führt uns wohl auf die tiefste, psychologische Wurzel, über deren Beschaffenheit und ernährende Funktion sich Hebbel vermutlich selbst nicht klar war — wie hätte er sonst in seinen Gedichten das Dulden so angelegentlich empfehlen können — aber wir dürfen den ethischen Gehalt seiner Aussprüche nicht darüber vergessen, auf den es uns hier vorzugsweise ankommt. Man sieht gerade bei diesem Festgedicht mit unverkennbarer Deutlichkeit, wie mächtig seine ethischen Überzeugungen in ihm arbeiteten, wie er in ihnen unausgesetzt lebte und wie sie die Grenze, die die Gelegenheit ihm zog, überfluteten.

c) Weitere Übereinstimmungen. Hinweisung auf die Stellung des Dichters.

Wenn der Dichter zur „himmlischen Leier“ greift, wenn „göttliches Feuer“ ihn „durchglüht“ und der Erde Tand ihm „entflieht“ (238 14/6), so befindet er sich in einem Zustand der Idealnähe, in welchem das Schicksal keine Macht über ihn hat (238 13. 16);

„Im eigenen Busen trägt er sein Glück,
Eine Welt voll himmlischer Wonne:
Da waltet die Liebe — es stört kein Geschick —“ (239 19/21.);

im Innern des Menschen knüpft sich sein Zusammenhang mit dem Ideal. Vgl.: „In eig'ner Brust ein höh'rer Richter thront“ (3 22) (dieser Richter ist das Gewissen [vgl. 3 14], die Aktivität der Freiheit

---

[1] „Höchste“ (6 74) ist also e sententia der zu Belehrenden gesagt.

gegen das Böse, sofern es lockt, wie man sagen kann). Im sittlichen Zustand des Glückes, das des Dichters Brust erfüllt, in dieser „Welt voll himmlischer Wonne“,

„. . . wüthet kein Haß — er gehört der Zeit,
Nur die Liebe herrschet in Ewigkeit.“ (239 23/4.)

„Liebe wieder ganz allgemein. Vgl. 13 28, wo der Haß (neben dem Neide und der Verleumdung) als Laster genannt wird, und:

„Alles Große schwebt erhaben,
Schwebt hoch über Raum und Zeit,
Aller Endlichkeit entladen
Wallt es hin zur Ewigkeit.“ (15 41/4.)

Die Liebe „hebt den Schleier der Zeit“ (37 30) usw. (vgl. hier 34 u. ff.). Zum „Rosenband“ der Freundschaft (239 25) vgl. die „Rose“ goldner Himmelsruh', die dem erblüht, der im Schatten der Bäume ruht, die den Himmelsquell der Freundschaft umstehen (17 31. 13/36), und zu „des Lebens ersten Juwelen“ (239 36) den „Edelstein“ echter Tugend (16 66). Damit genug. Wenn wir die symbolische Bedeutung der Worte berücksichtigen — und wir schießen gerade bei der Betrachtung der Jugendwerke unvermeidlich neben das Ziel, wenn wir dies unterlassen — so steht das Gedicht durchaus nicht im Widerspruche mit gleichzeitig entstandenen Gedichten Hebbels.

Auch mit den Ansichten, die Hebbel etwas später über den Dichter oder Künstler aufgestellt hat, verträgt es sich, wenn auf seine eigentümliche Stellung zur Welt nicht eingegangen wird, wie dies etwa im „Dichterloos“ (58) der Fall ist. Aber es sollten in „Sängers Sterne“ wohl überhaupt keine Reflexionen über die Poesie und den Poeten angestellt werden, sondern der Dichter preist seine eigenen Sterne in den ihm geläufigen Ausdrücken und fühlt sich dabei als Dichter, als Priester des Ideals, ohne es auszusprechen; er handelt von seiner persönlichen Stellung zu seinen Sternen im allgemeinen. Die Novelle „Der Maler“ (1832) vertritt nicht eine entgegengesetzte Auffassung: Der Künstler soll das ihm vorschwebende Idealgleiche (in der Novelle symbolisiert durch die Geliebte), das er zu gestalten hat, wohl sehnsuchtsvoll verlangen, aber nicht im wirklichen Leben besitzen wollen. Damit ist nicht ausgesprochen, daß die Liebe nicht zu den Sternen des Künstlers zu zählen ist, denn gerade sie begeistert im „Maler“ Raffael zu seinen unsterblichen Schöpfungen.

C. Die Mutterliebe.

1. Hoher sittlicher Wert des Verhältnisses der Mutter zum Kinde.

Schon frühe tritt die Mutterliebe in HEBBELS Gedichten als das auf, was wir eine irdische Verwirklichung des Ideals genannt haben. Es handelt sich aber dabei um noch unerwachsene Kinder bzw. um Säuglinge.

Der Tod, der die Freuden der Seligkeit spendet, wird mit der Mutter verglichen, „die ihr Kindlein weckt“ (VII. 41 23), die Sonne, die am ersten großen Tage ihr Licht liebevoll auf die Erde gießt, mit der Mutter, aus deren Brust dem neugeborenen Kindlein Milch fließt (VII. 62 u. 5 ff.). Das Kind stirbt der Mutter nach (VII. 66 u., 67), die Mutter dem Kinde (VII. 76). Die „Weihnachtsgabe“ (VII. 78/9) und „Der Knabe“ (VII. 116/7) sind Pendants; dort genügt das Gebet des Kindes, Gott möge die Mutter beschenken, um den Tod derselben sogleich herbeizuführen (der Tod ist „die beste Weihnachtsgabe“), hier stirbt der Knabe, d. h. er erwacht nicht mehr, nachdem ihn die Mutter früh zu Bett gebracht hat, damit er fröhlich aufstehe (vgl. 25/6, 50/1). „Mein Glück“ (VII. 58) vergleicht das Lebensglück mit der Mutterliebe. Vgl. dazu „Des Lebens Höchstes“ (VI. 340), früher „Mutterliebe“ betitelt, und die Anmerkung dazu (VII. 329/30). „Mutterschmerz“ (VII. 127/8) und „Das Kind“ (VI. 189/90) bringen bedeutsame, uns hier interessierende ethische Beziehungen nicht zum Ausdruck.

Verwandtes bieten „Leben und Traum“ (VII. 157/8) (vgl. die Anm. VII. 422 m. u. und hier 69) und das 52 ff. schon besprochene „Stillste Leben“ (VII. 140/1). In beiden Fällen werden Mutterliebe und der Zustand seligsten, schmerzlosen Glückes identifiziert. Das zweifelhafte Gedicht „Der erste und der letzte Kuß“ (VII. 241/2) deutet auf das Wiedersehen von Mutter und Kind nach dem Tode hin und schließt mit einer sich hieran passend anfügenden allgemeinen Betrachtung.

2. Minder bedeutsame Stellung des Vaters.

Das Verhältnis zwischen Vater und Kind erscheint dagegen weniger in himmlischen Glanz getaucht, was offenbar mit HEBBELS Beziehungen zu seinem eigenen Vater zusammenhängt; er hat von ihm wohl kaum jemals etwas erfahren, das ihn mit dem Gefühle

seligsten Glückes erfüllen konnte. Vom Fluche der Mutter ist nirgends die Rede, wohl aber vom Vaterfluch. Wir berührten diesen Punkt schon (27 m.).

Wir haben hier den Gegensatz einer ernsten und würdigen, sittlich ganz gewiß vollwertigen Beziehung und eines überaus innigen Verhältnisses, dessen Segnungen als unmittelbarer Erguß des göttlichen Waltens aufs tiefste empfunden werden, der die Beteiligten mit himmlischer Sehnsucht erfüllt, sie läutert und erhebt und in eine Nähe zum sittlichen Ideal bringt, die ihnen den Übergang ins Reich der Vollendung zu einem erwünschten und beglückenden Hinübergleiten in den letzten und höchsten, längst ersehnten und vorgefühlten Zustand der Verklärung macht. Von der Vaterliebe läßt sich dergleichen nirgends nachweisen.

Wenn HEBBEL den Tod, der dem Tugendhaften die Pforten des Himmels öffnet, mit der Mutter vergleicht, die ihr Kind weckt, und anderseits von „Gottes Vaterhuld" spricht (VII. 10 $_5$), ein mutterloses Kind Gott als „Du Vater dort oben, mein Vater Du" anreden läßt (VII. 66 $_5$) und auch sonst Gott als „Vater" bezeichnet (z. B. VII. 156 u., 157 o.), so ist daraus nicht eine allseitige Gleichwertigkeit von Vater- und Mutterliebe abzuleiten. Nur die Mutterliebe kann durchaus göttlich genannt werden, denn daß Gott „Vater" genannt wird, hängt mit dem Sprachgebrauch („Vater unser" usw.) und mit der formelhaften Bezeichnung Gott-Vater zusammen. Als etwas ethisch Minderwertiges im Vergleich zur Mutterliebe, ist die Vaterliebe damit nicht charakterisiert; jene ist nur für HEBBELs Gefühl die weitaus sympathischere Form, in der dem Kinde Liebe zuteil wird. Wenn der junge Dichter sich eine ideale Welt erträumt, die nach seinen Begriffen den Stempel höchster Vollkommenheit trägt, der nichts fehlt, was sein heiligstes Sehnen herbeiwünscht, so wird das eine vorwiegend von Liebe, Freundschaft und Mutterliebe erfüllte sein. Diese drei höchsten Lebensgüter sind es, in denen sich für sein Gefühl das am reinsten verkörpert und am unmittelbarsten genießen läßt, was ihm als höchster sittlicher Gehalt der Welt erscheint.

Der Vater, der in dem Gedicht „Das Kind" (VII. 74/5) auftritt, ist Gott. Der Schauplatz des Erdendaseins, die „Trauerwelt voll Mängel" ist „Vaters Garten" (der Garten des irdischen Vaters),

„Wo nur wenig Blumen blüh'n
Und nur wenig Vögel singen,
Welche bald vorüberzieh'n."

Er steht im Gegensatz zum Himmel, nach welchem das Kind sich sehnt, und in den der Vater, Gott, es führt. Hier blühen die Blumen üppig und es singen Vöglein, „die nicht mehr vorüberzieh'n" (74 24/8). Es ist zu beachten, daß Gott zwar Vater genannt, nicht aber der irdische Vater mit Gott verglichen oder gar ihm gleichgesetzt wird. Auch in der Schlußstrophe der „süßen Täuschung" (VI. 204 118 ff.) ist dies nicht der Fall.

Gegenüber der Seligkeit, mit der die Mutter ihr Kind wiegt und pflegt, ist von ähnlichen Gefühlen des Vaters selten die Rede und nur in sehr abgeschwächter Form. Er nimmt das Kind mit Vaterlust (VII. 69 31) — ähnlich in dem zweifelhaften Gedicht „Der erste und der letzte Kuß" (VII. 241 4) — er herzt und küßt es (VII. 76 1/3), liefert es aber, vor die Wahl gestellt, ob er die Frau oder das Kind verlieren will, dem Tode aus, was sich denn sogleich bestraft, während die Mutter in analoger Situation sicherlich ganz anders gehandelt haben würde.

Wenn auch Hebbel später, als er selbst Vater war, seine Ansichten hierüber etwas geändert haben mag, so kann doch von einer prinzipiellen Gleichsetzung der Vater- und der Mutterliebe gar keine Rede sein. Es handelt sich dabei nicht um die Mutterliebe im weiteren Sinne, von der wir sonst oft hören, sondern um die Liebe der Mutter zu ihren unerwachsenen, noch hilflosen Kindern.[1] Es hängt dies mit den uns bekannten Anschauungen Hebbels über die Kindheit und damit zusammen, daß er sich hier einem tiefen Mysterium der Natur besonders nahe glaubte. Es ist einseitig und nicht erschöpfend, aber durchaus keine Übertreibung, wenn wir sagen: die sittliche Welt kulminiert im Säugling; mit diesem aber hat der Vater verhältnismäßig wenig zu tun.

---

[1] Vgl. die Bemerkung: „Eine Mutter, eine schwangere, oder eine im Kreise ihrer Kinder; wo wäre im Leben des Mannes eine Situation, die dieser an Heiligkeit gliche?" (T. 3609).

III. Naturphilosophie. Stellung des Dichters.

A. Der Dichter.

I. Feindliche Stellung zum gewöhnlichen Leben. Grund derselben.

Wie Hebbel in der „Redlichen Warnung eines ehr- und achtbaren Bürgermannes an einen jungen Poeten“ und in der „Antwort“ darauf, „worin ein unvernünftiger junger Poet die wohlgemeinte Warnung sichtlich mit Füßen tritt“ (VII. 83/4), sehr hübsch ausführt, steht der Dichter dem gemeinen Leben und den es bewegenden, niederen Alltagsgedanken fremd und voll Verachtung gegenüber. Die gewöhnlichen Menschen halten seine Tätigkeit für eine im Grunde höchst überflüssige und närrische Passion, die ihn für das praktische Leben unbrauchbar macht. Er vergißt es, „sich auf die Welt zu reimen“ (VII. 83 15/6), er bringt nichts „Blankes“ vor sich (84 20) und darf, wenn er schließlich zugrunde geht und ins Elend gerät, nicht einmal Anspruch auf Mitleid erheben:

„. . . Herr, für Ihresgleichen giebt
Es keine Armenkassen!“ (84 21/2.)

Herz und Börse des ehrsamen Philisters bleiben dem unglücklichen Poeten verschlossen, der für den praktisch Gesinnten ein Narr ist, der seine Zeit und seine Kräfte in einem unnützen Spiel vergeudete. Freilich erkennt er den Dichter auch an, aber nur dann, wenn er Geld verdient, wenn er, wie es in der dritten Strophe heißt, es zu etwas gebracht hat, trotzdem er Verse machte. Man kann hierzu auf die schon erwähnte, Hebbel nicht sicher angehörige Anekdote verweisen, in der ein großer Dichter über das Produkt eines unbedeutenden Kollegen ein vernichtendes Urteil mit den Worten fällt: „O ja, für die Gelegenheit mögen Ihre Verse sich eignen“ (IX. 14 Nr. 1). Es entspricht dies der später vertretenen und schon frühe erkennbaren Ansicht, daß Poesien, die nichts Ewiges enthalten, sondern im Gegenwärtigen, unmittelbar Gegebenen aufgehen, wertlos sind. Gerade das, worin das Denken des Philisters liegen bleibt, verschmäht der Dichter; sein Beruf ist ein heiliger, er selbst ein Priester des Unendlichen, und irdische Verhältnisse sind für ihn nur ein Kerker, aus dem zu befreien, sein Beruf ist. In diesem Kerker sich heimisch zu fühlen, ihn als seine Welt zu betrachten, ist die ärgste Zumutung, die ihm gestellt werden kann.

In der Antwort auf die „Warnung“ sagt der junge Dichter, daß niemand Wasser und Feuer vereinigen, also den Anforderungen des alltäglichen Lebens und denen der Poesie zugleich gerecht werden könne,[1] und schließt mit dem Ausruf:

„Hehre Begeist'rung! Lodere! Lodere!
Dumpfiges Leben! Fodere, fodere
Nimmer den Tribut von mir —
Ich gehöre ihr!“ (VII. 84 u.)

Mit seinem Dichterberuf nimmt es HEBBEL bereits in frühester Zeit sehr ernst; auf materielle Interessen Rücksicht zu nehmen, verschmäht er und hitzig bekämpft er ihm minderwertig erscheinende Leistungen anderer Dichter,[2] ihren Standpunkt (schon 1831 wettert er gegen einen sich in Gemeinplätzen ergehenden Gelegenheitsdichter[3] VII. 45 Nr. 9) und die Verständnislosigkeit des Publikums[4] bzw. seiner Beurteiler.[5] Auch gegen das ihm später verhaßte Loben anderer, nach dem Grundsatz manus manum lavat, wendet er sich:

„Wie man anerkannt wird.
Man ward und wird im Dichterstand
Durch's Anerkennen anerkannt.“ (VII. 44. Nr. 4.)

Wie das bloße Erschöpfen der Gelegenheit, des Anlasses, nicht hinreicht, um Verse zu einem wirklichen Gedicht zu erheben, so ist auch der Umstand nicht ausschlaggebend, daß Verse lediglich geschmackvoll bzw. witzig sind und dadurch Urteilslosen gefallen, wie aus der Bemerkung hervorzugehen scheint, daß das „Schiff des Geschmacks“, an das der Schullehrer Dethlefsen „die Spinnwebsfädchen seines dürftigen Ichs“ zu befestigen sucht, „wohl schwerlich, wie weiland Rom, durch Gänsegeschnatter vor dem Untergang bewahrt werden wird“ (IX. 11 u., 12 o.).

---

[1] Ganz ähnlich erscheinen Feuer- und Meergeist im „Lied an die Geister“ (VII. 63/4); ersterer bewegt den Menschen mächtig, ihn zu außerordentlichem Tun aufregend, letzterer wirkt besänftigend auf ihn.

[2] IX. 8/9 Nr. III, VII. 37 „Recept“, VII. 55 Nr. 7, VII. 56 Nr. 10 und 11 VII. 57 Nr. 14, VII. 70 o.

[3] Vgl. HEBBELS Unwillen über die vom Redakteur des Itzehoer Wochenblattes gestellte Forderung, daß die aufzunehmenden Gedichte sich auf bestimmte Gegenstände beziehen müßten. KUH I. 133 o.

[4] IX. 9 u./11 o. Nr. IV.

[5] IX. 11 u./13 o. Nr. V, VII. 70.

2. Aufgabe des Dichters.

Das Erdenlos des Dichters ist, wie schon angedeutet, keineswegs ein besonders erfreuliches („Dichterloos“ VII. 58 o.). Er taucht in die Tiefe hinab, in das „Meer der Zeit“,[1] aus dem er die „Perlen[2] der Ewigkeit“ fischt, und wenn er in der Tiefe weder erstickt, noch von Ungeheuern verschlungen worden, d. h., wenn er dem „grausamen Zweifel“ entronnen ist, so wird ihm nur ein karger, dürftiger Lohn zuteil, es „zermalmt ihn des Undanks Atlasgewicht“.

„Seine Perle ist Neid und Stolz der Welt.“

Zu der Bezeichnung „Perle“ für die Produkte des Dichters sei auf das Gedicht „Die Perle“ verwiesen (VII. 53 u.), das dem „Dichterloos“ zeitlich ziemlich nahe steht:

„Die Schnecke muß erst eine Wunde[3]
Empfangen, wenn aus ihrem Schooß
In ihres Lebens schönster Stunde
Sich ringen soll die Perle los.

So steigt auch aus dem Dornenschooße
Des bleichen Jammers und der Noth
Hervor das Herrliche und Große
Auf der Bedürftigkeit Gebot.“[4]

Im „Vatermord“ wird gesagt, daß gute und böse Taten des Menschen sich um den Faden der ewigen Weisheit Gottes reihen, „wie Perlen aus Blutstropfen“ (V. 35 24). Blut ist in übertragener Bedeutung für den jungen Hebbel Symbol des Lebens; die guten und bösen Taten würden demnach von der Weisheit Gottes zu einem Kranz zusammengefügt, der den ethischen Gehalt des Lebens und aller menschlichen Betätigung darstellt; sie fügen sich in ihrer Totalität zu einem sittlichen Ganzen zusammen, aus dem die Weisheit Gottes hervorleuchtet. So wären denn die Perlen, die der Dichter aus dem Meere der Zeit gewinnt, sittliche Produkte, die seine Sehnsucht nach dem Ideal ihn hervorbringen läßt. Das Meer der als Gegensatz der Ewigkeit zu denkenden Zeit, ist die Zeitlichkeit, das ewige

---

[1] S. v. a. „Zeitlichkeit“, irdisches Leben.
[2] Vgl. das zweifelhafte Epigramm „Der Taucher“ VII. 240:
„„Sprich, warum steigst Du hinab in nachtumschatteten Abgrund?“
„Perlen suche ich mir, sie birgt die Tiefe allein.““
[3] Wunde, Schmerz = Sehnsucht nach dem Ideal.
[4] Verwandt ist das „Menschen-Schicksal VII. 77 u., 78 o.

Werden und Vergehen des Irdisch-Unvollkommenen, aus dem der Dichter, der Priester des Ewigen, die Perlen der Ewigkeit, das Sittliche, Geistige, dem Ideal sich entgegen Ringende heraushebt. Dies bildet den „Neid und Stolz der Welt“. Unter „Neid“ ist wohl die Scheelsucht zu verstehen, mit der die Welt allem Guten, Sittlichen und Tugendhaften oder „Großen“, wie HEBBEL etwa sagen würde, begegnet. Vgl.:

„Gern mag die Welt den Tugendhaften kränken,
Gern übt sie Rache an dem Biedermann.“ (VII. 12 9/10.)

Auch an den Neid, der Gift aus seiner eigenen Quelle saugt (VII. 13 27), ist zu erinnern.

Auf die Frage:

„Kannst nimmermehr erfassen Du,
Was schwebt vor Deinem Blick,
Und giebst Dich dennoch nicht zur Ruh,
Kehrst nicht in Dich zurück?“

antwortet der Dichter im „Künstlerstreben“ (VII. 71/2):

„Mir geht es, wie's dem Kinde geht,
Das oft zur Abendzeit
Den lieben blanken Mond erspäht
Im goldnen Ehrenkleid;
Nah' an der Erde hängt er fast,
Drum läuft das Kindlein ohne Rast,
Will bei ihm sein,
Holt ihn nicht ein,
Hat dennoch seine Freud'.“[1]

Ein rastloses Streben nach dem Unendlichen, in dem er sich nie genug tun kann, erfüllt den Dichter und treibt ihn zur Tätigkeit. Das Gedicht dürfte mit der etwa um dieselbe Zeit entstandenen Novelle „Der Maler“ in Verbindung zu bringen sein. Es kann dieses ewige Streben nach dem Ideal, das Suchen nach den Perlen der Ewigkeit, zu Zeiten im Dichter eine Verzweiflung am Werte des Lebens hervorrufen, wie sie „Der arme Vogel“ (VII. 80/1), „An einen Jüngling“ (VII. 81) und „Was mich quält“ (VII. 98)

---

[1] Vgl. die viel später entstandene Bemerkung: „In Bezug auf unsere höchsten Bedürfnisse sind wir gewiß wie die Kinder. Wir verlangen, und wissen nicht warum.“ T. 2771. Unserm Gedicht verwandt ist das „Menschen-Schicksal“ (VII. 77/8), auf das ich bereits im Anschluß an „Die Perle“ hinwies. (136 Anm. 4).

zum Ausdruck bringen. Auf eine solche Verzweiflung scheint im „Dichterloos“ mit dem „grausamen Zweifel“ (VII. 58 m. 11) angespielt zu sein; auch die Antwort des Poeten auf die Mahnung des ehrsamen Philisters bringt ähnliches:

„Wird nicht das Wasser
Dem Feuer verschwinden —
Dann wird das Feuer
Dem Wasser erblinden!“ (VII. 84 37/40.)

Wir können hierzu an die niederziehenden Wirkungen des Ideals erinnern, denen wir schon öfters begegneten.[1]

3. Wert der Dichtung. Der Dichter und das sittliche Streben der Natur.

Allein die Dichtung selbst ist es, die den Poeten diesen trüben Stimmungen entreißt und ihn zum Ideal emporhebt. Ihr ethischer Gehalt wird im Sonett an Ludwig Uhland scharf betont. Wir erinnern uns, daß der Zustand, in den die herabsinkende Dämmerung uns versetzt, dem Traumzustande verwandt ist, der uns für sittliche Offenbarungen besonders empfänglich macht. Wenn die Dämmerung, so heißt es in dem erwähnten Sonett, das bunte Leben in ihren Schleier hüllt und ein letzter Strahl des Abendrotes die Erde beleuchtet,

„Da scheint sich in ein zauberisch Gefild
Der Himmel mit der Erde zu verweben. —“

So strahlt des Dichters Geist auf eine Zeit herab,

„Und eines Himmelreichs bedarf sie nicht —
Sie hat in Deinem ewigen Gedicht
Das zweite, schön're Leben schon genossen.“
(VII. 99 u., 100 o.)

Die himmlische Verklärung ist es also, mit der der Dichter das Leben umgibt. Vergleicht man mit dem Sonett an Uhland „Das Leben“ (VII. 97) oder das „Menschen-Schicksal“ (VII. 77/8) und die beiden, dem Sonett vorhergehenden Stücke „Melancholie einer Stunde“ und „Was mich quält“, besonders aber dies letztere, so ergibt sich, daß die Kunst leistet, was das Leben nicht zu bieten vermag, nämlich die ideale Verklärung desselben. Schon hier tritt

[1] Vgl. VII. XL. m. u.

der Dichter als ein dem Ideal besonders nahestehendes und Gott verwandtes Wesen auf. Dies zeigt besonders der Vergleich des Sonetts an Uhland und des Gedichtes „Gott“ (VII. 77). Noch deutlicher tritt es im „Proteus“ (VI. 253/4) hervor. In seinen vortrefflichen Ausführungen über dieses Gedicht versteht Neumann („Aus Friedrich Hebbels Werdezeit“) unter dem Proteus den das Universum in allen einzelnen Erscheinungen beseelenden Weltgeist, die Weltseele, die in allen Vereinzelungen lebt und webt, ohne an eine bestimmte Form gebunden zu sein[1] (l. c. 10 u.). Bezeichnen wir den Proteus als den zum Ideal emporstrebenden Geist der Natur. Da der Mensch die Spitze der Natur ist,[2] so würde sich der Proteus in ihm als Sehnsucht und Streben nach dem Unendlichen darstellen. Was die Natur erschafft, hat sie in „starrende Normen“ und „steife Formen“ (VI. 253 3/4) (die uns wohlbekannten „Formen“) gehüllt, an die aber der Proteus nicht gebunden ist. In allen Existenzformen vermag er zu verweilen, in ihnen entzündet er das Streben nach dem Ideal, aber keine dieser Formen, selbst nicht die Seele des Menschen, vermag ihn zu fesseln. Die einzige Ausnahme bildet die Seele des Dichters, ihr gibt er „ein volles Empfinden der Welt“ (Hebbel sagt später: „Genie ist Bewußtseyn der Welt“ [T. 648]),[3] d. h. ein volles Empfinden des sittlichen Gehaltes der Welt, des Strebens derselben zum Ideal, zu Gott, und dieses Streben ist der Proteus selbst. Ein gleiches volles Empfinden der Welt hat, wie das Gedicht „Gott über der Welt“ (VII. 131/2) zeigt, Gott. Wir kommen hierauf zurück und wollen uns jetzt, in einer Betrachtung der Naturphilosophie Hebbels, über das sittliche Streben der Welt verständigen, wie es sich in der Natur äußert.

B. Die Natur.

I. Beseelung der Natur. Sittliche Naturprodukte bezw. Naturvorgänge.

Daß die Natur nichts Regelloses ist, wird bereits in dem für ein Ringreiterfest verfaßten Gedicht ausgesprochen: Die Ordnung

---

[1] Neumann zitiert zur weiteren Erklärung die Stellen Br. I. 176 17ff., Br. VI. 348 20/21.

[2] VII. 108 9ff.

[3] Vgl.: Nur wenn der Dichter das Universum in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben. T. 748 am Ende. Ähnlich T. 344 am Ende.

ist der Markstein der Schöpfung und sie zeigt „ihre Segensspuren in der rohen, und in Menschennaturen“ (VII. 8 180/3). In „Kains Klage“ tritt die Natur als vom sittlichen Geiste beseelt auf, Blumen und Laub halten dem Brudermörder seine Tat vor (VII. 11 26/7), Himmel, Erde, Meer und Sonne erscheinen in Mitleidenschaft gezogen (VII. 10 10/7, 11 48/5). Die Blumen verstehen die Klagen des sehnsüchtigen Liebhabers (VII. 26 14), und in der „Romanze“ (VII. 26/8) erleben Röslein, Vöglein und Mägdlein ein gleiches Schicksal und finden im Jenseits die erwünschte Ruhe. Von der Rose heißt es sogar:

„Die Winde sausen
So fürchterlich:
Die bleiche Rose,
Sie freuet sich,
Die sterbenden Blätter lösen sich ab
Und finden das brünstig ersehnte Grab.
Wo die Wunde heilt,
Nicht der Kummer weilt,
In des Baches rieselnden Wogen.“ (VII. 27 28/36.)

Im folgenden Gedicht „Rosa“ bleiben die ethischen Ereignisse nicht ohne Wirkung auf Himmel, Wolken und Sterne[1] (ähnlich VI. 43 22. 25), die sich je nach der Situation umdüstern oder in hellem Glanze erstrahlen (VII. 28 1/29 12, 32 105/8, 33 161/4).

a) Blumen als sittliche Naturprodukte.

Wir haben schon verschiedene Beispiele dafür kennen gelernt, daß Hebbel Blumen, insbesondere Rosen, als Symbole sittlicher Beziehungen einführt. Kleine Kinder und Jungfrauen, also, nach Hebbels Ansicht dem sittlichen Ideal besonders nahestehende Wesen treten uns in den Gedichten meistens in Verbindung mit Blumen entgegen.

Aber nicht nur Symbole des Sittlichen sind die Blumen, sondern sie sind auch selbst als sittliche, d. h. auf der Stufenleiter der Entwickelung besonders hochstehende Produkte der Natur zu betrachten.[2] Sehr deutlich wird dies im „Rosenleben“ (VII. 126). Der

---

[1] Später noch bezeichnet Hebbel Sonne, Wolken und Sterne als „Geschöpfe und Wesen“ (T. 1733, vgl. T. 3691).

[2] Vgl. die vorhin zitierte Stelle T. 1733: „In Erde, Feuer, Luft und Wasser stecken die Keime aller Geschöpfe und Wesen, aber erst die Blume, den Stern, die Wolken, die Sonne usw. bewundern wir!“

Dichter apostrophiert hier die Rose als Brief des dahingegangenen Lenzes und sagt:

„Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
. . . .
Es ist dasselbe ungestüme Ringen,
Das auch in mir lebt, glühend und gewaltsam,
Zum Hohen und zum Höchsten vorzudringen.

Ich aber muß erst welken und vergehen,
Wenn Du im Werden selbst schon unaufhaltsam
Beginnen darfst ein endlos Auferstehen.“

Wir erinnern uns, daß der Himmel wiederholt als mit Blumen geschmückt gepriesen wird.

α) Der Duft als Sehnsucht, Dank, Opfer der Natur und als Gruß des Ideals.

Zur Erläuterung der uns beschäftigenden Ansicht HEBBELS und zur Beleuchtung der Vorstellungen, die er mit Blumen verbunden hat, will ich eine Erörterung über den Duft folgen lassen, von dem HEBBEL besonders in den Gedichten außerordentlich oft Gebrauch macht, und über dessen Bedeutung man sich klar werden muß, wenn man die betreffenden Dichtungen verstehen will. Der Duft ist etwas „Geistiges“ im ethischen Sinne, er bringt eine sittliche Beziehung zum Ausdruck. HEBBEL hat diese seltsame Ansicht auch später festgehalten, sie geht durch, und so mag sie hier im Zusammenhange erörtert werden. Es sei dabei abermals betont, daß die ethischen Vorstellungen, die HEBBEL mit bestimmten Worten verbindet, diese nicht zu Bestandteilen einer Geheimsprache machen, in der seine Gedanken zu verbergen, er sich gefiel.

1840 schreibt er: „Duften ist Sterben der Blume“ (T. 1909). Sterben bedeutet eine Transfiguration; der Duft wäre also etwa der Seele der Blume vergleichbar, die sich zum Himmel erhebt. Indem die Blume duftet, „stirbt“ sie, wobei Sterben nicht bedeutet: vergehen, aufhören zu leben, sondern: verklärt werden, selig sein[1] usw. Ähnliches bietet das vorhin erwähnte „Rosenleben“:

---

[1] = Aufgehen im Unendlichen, sich zur Monade vergeistigen. Vgl. „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt“ (T. 4842). Auch der Duft ist ein solches Opfer.

„Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
Wenn Deine Blätter, wie in Wollust, prangen,
Und wenn Dein Duft in sehnendem Verlangen
Dem Kelch entschwebt, den seine Glut gespaltet.
Es ist dasselbe ungestüme Ringen“ usw. s. o. (VII. 126 5/6.)

Indem die Blume duftet, feiert sie ihre Auferstehung, stillt sie ihre Sehnsucht nach dem Unendlichen. Ihr Leben und Duften ist, wie wir sagen können, der Tod des rein Pflanzenhaften, Elementarischen, Irdischen in ihr und die Auferstehung des in ihr wirksamen sittlichen Geistes der Natur, die Erhebung dieses Geistes über das Materielle. Auf die geistige Natur des Duftes weist folgende Bemerkung hin: „Wie ist es mit Blumendüften? Entwickeln sie sich fortwährend . . ., oder ist ihre Dauer an einen Augenblick geknüpft. Unter Dauer verstehe ich hier natürlich den höchsten Grad geistigen Gehalts“ (T. 27).

Wenn sich ein sanfter, stiller Abend, „wie ein Hauch aus Gottes Mund“, auf die Erde niedersenkt,

„Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft:
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;“ (VII. 77 11 ff.)

Gottes Güte, die sich mild über die Welt senkt, wird also mit dem Duft und Gott selbst, wie die Schlußverse zeigen

(„Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn“),

mit einer Blume verglichen. Hebbel leistet sich einmal den Ausspruch, daß der Wein die edelste Verkürzung des Naturgeistes sei (T. 3036), also ein auf der Stufenleiter der sittlichen Entwickelung sehr hochstehendes Produkt. Wir dürfen dementsprechend den Honig als Konzentration der Düfte bezeichnen, und wenn Hebbel den Proteus, den zum sittlichen Ideal aufstrebenden Geist der Natur (vgl. 139) sagen läßt:

„Ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein
Mit tiefem Entzücken den Honig[1] hinein,
An keines gebunden, muß jedes mir schnell
Die Pforten entriegeln zum innersten Quell“ (VI. 258 12/6),

[1] Mit dem Proteus identisch oder wenigstens eng verwandt ist der Dichter. Wenn Hebbel gelegentlich einmal sagt: „Nicht der Adler saugt den Honig der Blumen, sondern die Biene. Secundaire Poeten“ (T. 5483), so diskreditiert

so deutet dies darauf, daß der Proteus die sittlichen Regungen und Strebungen aller Wesen in sich aufnimmt. Er ruht ferner im Kelche der Blumen,

„Und wenn ich entsteige der thauigen Gruft,
Umströmt mich, entbunden, der glühendste Duft!“
(VI. 254 27/8.)

Diesen Duft, eben das Aufstreben der Naturprodukte zum Ideal, hat der Proteus erweckt. „Glühend“ bezeichnet nur die Kraft und Freudigkeit des sittlichen Aufstrebens oder Auftriebs. Dieser Blumenduft ist seiner ethischen Qualität nach identisch mit dem in der folgenden Strophe geschilderten „Schmerz“ der Nachtigall, in deren Brust der Proteus ebenfalls verweilt:

„Ich hauch' ihr die Liebe[1] in's klopfende Herz,
Dann scheid' ich, da singt sie in ewigem Schmerz.“

In der „Romanze“ hat die Blume ein gleiches Schicksal, wie das verlassene Mädchen:

„Tief trauert die Blume im bleichen Glanz,
Daß tückische Bienen im frechen Tanz
Ihres Kelches Rund
Mit frevelndem Mund
Den Saft des Lebens entzogen.“ (VII. 26 u., 27 o.)

Der Saft des Lebens, den die Bienen geraubt haben, ist, wie die Liebe bezw. die Unschuld des Mädchens, der höchste sittliche Besitz der Beraubten.

Das „Lied“ vergleicht das Leben mit der Biene:

„Mit dem Mund thut's süßen Honig geben,
Sticht uns wund
Mit dem Stachel, doch, wer Honig will,
Der halte auch dem Stachel still — —
Jede Wolk' muß ja verzieh'n.“ (VII. 35 30/5.)

Unter Honig versteht HEBBEL hier also nicht die vergänglichen Freuden des Lebens sondern seinen sittlichen Gehalt.

Zu dem Einschlürfen des Honigs aller Daseinsformen durch den Proteus bemerkt NEUMANN (l. c. 11 m.), daß (nach einer späteren

---

das den Honig als sittliches Produkt keineswegs, denn hier kommt es nur auf den Gegensatz von Adler und Biene an. Man kann hierzu kaum an HEBBELS Ausdruck „Käferpoesie“ erinnern (Briefe, Bambergsche Ausgabe II 218 o.).

[1] Liebe = Bewußtsein des Ideals, Wissen von ihm.

Briefstelle) der Dichter der Proteus sei, „der den Honig aller Daseyns-Formen einsaugt, . . . der aber in keiner für immer eingefangen wird“ (Br. VI. 343 20/21). Ich bemerke hierzu, daß HEBBEL einmal von der „dämmernden, duftenden Gefühlswelt des Dichters“ spricht (T. 2023). Dies ist durchaus ethisch zu fassen. Wir müssen uns dabei des über den Dämmerzustand Gesagten und der engen Beziehung erinnern, in der Honig und Düfte stehen. Düfte sind das vom Irdischen zum Himmlischen sich Erhebende; völlig verfehlt wäre es, die zitierte Stelle in dem Sinne zu verstehen, als sei die Gefühlswelt des Dichters von dämmerig-verschwommenen, unklar durcheinanderwogenden und „duftigen“, d. h. zarten und anmutigen Gestalten erfüllt.

Ganz ähnlich, wie in der Brust der Nachtigall (s. o.), zieht unendliche Sehnsucht („Schmerz“) in die Seele des Schäfers ein, nachdem er in linder Sommernacht einen Hauch des Unendlichen (hier Liebe) verspürt hat:

„Da säuselt's ihm so lind und süß
Um das erglühte Angesicht;
So duften Blumen nimmermehr!
So lind sind Lüfte nicht!

Ihm wird so wohl und doch so weh',
Ach! leise Wonne hat sein Herz,
Wie eine Knospe, aufgeküßt,
Nun haucht hinein der Schmerz“ (VII. 113 8/12),

worauf sein sehnsüchtiger Gesang beginnt.

Das schöne Kind versinkt, vom Duft „betäubt“, in süßen Schlummer (VI. 321 u. 7). Der Schlummer, gerade des Kindes, ist, wie wir wissen, einer der sittlich bedeutungsvollsten Zustände; hier wird er obendrein noch durch Düfte, d. h. durch Ausstrahlung des sittlichen Geistes der Natur herbeigeführt. HEBBEL glaubte sicherlich, mit dieser Wendung einen tiefpoetischen Zug in das Sonett gebracht zu haben.

Im Tode wird dem Tugendhaften jede gute Tat zu einer Blume, die ihn mit ihrem Duft erfreut (VII. 41 4/9). Dem Liebhaber „duftet ein Blümchen“ im Hause der Geliebten; ist sie gestorben, so sind die Düfte „verschwebt“ (VII. 24 u., 25 o.).

„Wie der Lilie Duft sich in dem linden West
Mit dem Aethergedüft, welches der Ros' entströmt,
Mischt — empor zu der Sonne
Schwebt der dankende Wohlgeruch —

So vereinet die Lieb' Seele mit Seele ganz,
Hebt den Schleier der Zeit, schwingt, wie den Duft der West,
Wonneglühende[1] Seelen
Zu dem Throne Jehovahs auf." (VII. 87 25 ff.)

Von der Natur schwingt sich der Duft zur Sonne empor, wie von den Menschen die ideale Regung zu Gott, sei es nun als Dank oder als sittliche Erhebung. In dem Gedicht „Die Erde und der Mensch" belehrt die Erde den Dichter, daß der Mensch nach neuen Erdteilen auswandern und sie urbar machen soll, wenn die alten nicht mehr reichliche Nahrung gewähren, denn sie, die Erde, habe Platz für alle Geschöpfe; erst dann,

„wenn wir uns ganz mit ihr verflechten,
Kann sie der Sonne auch für ihre Stralen
In Glanz und Duft die ganze Schuld bezahlen." (VI. 305 16/8.)

Ganz ähnlich heißt es im Sonett „Vollendung" von einer Wunderblume:

„Bald wird das Leben in ihr überschäumen,
Und brennend,[2] die Gestirne zu bezahlen,
Verströmt sie aus der Kelche Opferschaalen
Den flammenheißen[2] Duft nach allen Räumen." (VI. 311 o. 5/8.)

Für gewöhnlich trinken Himmel, Sonne, Mond und Sterne, als Repräsentanten des Ideals, den Duft (ibid. 10. 13). Der Duft ist

---

[1] Vgl. den „glühendsten Duft", der den Proteus umschwebt (VI. 254 28, vgl. hier 143 o.), das „erglühte" Angesicht des Schäfers (VII. 113 6), die „schönste Blüt'", die uns „erglüht" (VII. 78 12/3). Die Natur hat den Menschen als Meisterstück „in ihrer höchsten Schöpferglut" hervorgebracht (VII. 108 9 ff.). (Der Mensch ist als höchstes Organ der Natur zur Erfassung des Göttlichen zu betrachten.) Vgl. VII. 126 o. 10. „Glühende Düfte" ringeln sich im Vorfrühling empor (VI. 228 u. 9). Wolken „heißen" Duftes steigen im „Opfer des Frühlings" empor (VI. 219 54). In demselben Gedichte fächeln die Morgenwinde die „glühende" Stirn des einziehenden Frühlingsgottes und nehmen ihm dabei soviel „holder Glut" weg, als nötig ist, um die noch nicht erblühten Blumen zu erwecken (VI. 218 27/32). Vorher erglühen sogar Lorbeeren von seinem Hauch. Hebbel hielt dies offenbar für äußerst poetisch, vor allem aber für tief und ideenreich; man erinnert sich der hohen Meinung, die er vom „Opfer des Frühlings" hegte, wobei er auf die „Poesie der Idee" besonderes Gewicht legte (VII. 280). Mit „liebeglühenden" Blicken sieht Gott auf die Guten herab (VII. 28 9). Soviel zur Erläuterung der Bedeutung von glühen, Glut usw. Es ist damit immer eine sittliche Beziehung zum Ausdruck gebracht.

[2] Man beachte den Ausdruck (Anm. 1).

Sehnsucht, Dank[1] oder Opfer[2] der Natur oder der Erde, und die Blume ist Organ[3] dieser Sehnsucht oder dieses Dankes oder Opfers. Vgl. dazu:

---

[1] Vgl.: „— empor zu der Sonne
Schwebt der dankende Wohlgeruch —"

(der Rose u. Lilie) VII. 87 27/8 und das 145 Anm. 1 erwähnte „Opfer des Frühlings"; darin bes. Vers 102.

[2] Vgl. 149 u.

[3] Vgl.: „Die Pflanzen sind gar nichts Selbstständiges für sich, sie sind die Organe der Erde, durch welche sie uns die Lebenskräfte entgegenströmen läßt, durch die sie uns anhaucht" (T. 4600). Hebbel betrachtet hier die Pflanzen vom Menschen aus. Ferner:

An ein weinendes Kind.

Zur Erde, die Dein Veilchen deckt,
Kind, blickst Du weinend nieder,
Und Deiner Thränen Thau erweckt
In ihr ein zweites wieder. (VI. 265.)

Natur und Kind begegnen sich hier in gleicher Sehnsucht. Vgl. ferner: „Wird die Rose zu stolz, so lege ihr einen Kloß Erde in den Kelch" (T. 5028). Es scheint, daß bestimmte Blumen Träger bestimmter sittlicher Regungen der Natur sind, und daß die Natur zu bestimmten Jahreszeiten bestimmte Arten von Regungen hat. Die Lilie ist immer Organ besonders zarter und keuscher Naturgefühle. Vgl. die von Werner im Namen- und Sachregister zu den T. unter „Lilie" aufgeführten Stellen. Dazu „Liebesprobe" (VI. 210) usw. Die Rose dagegen ist ein „Aderlaß der Erde" (T. 4869), bei ihr handelt es sich also um lebensvollere Regungen, um den Wunsch, üppig zu prangen. (Blut ist Symbol des Lebens, ebenso die rote Farbe, vgl. T. 3118, dazu VI. 230 2. (Blume so rot, daß man meint, sie könne bluten.) Ferner: „Der Erdgeist athmet sich durch die verschiedenen Blumen aus, wie sie aufeinander folgen: Veilchen — Rose — Nelke usw." (T. 5118). „Es kommt Einem manches Jugendliche in späteren Jahren so unreif vor. Und doch ist's am Ende nur die Unreife des Lenz-Veilchens oder der Sommer-Nelke gegen die Traube des Herbstes" (T. 5720) (Trauben sind den Blumen gleichzusetzen, vgl. VI. 221 8). Dazu: „Wünsche Dir den Strauß des Jahrs zusammen, die Rose und das Veilchen zugleich, so bist Du schon bei'm Unmöglichen" (T. 5680). Ferner: „Ein Frühling mit lauter Riesenblumen, in denen die Kraft der Natur sich erschöpfte, so daß kein Herbst folgen kann" (T. 5421). Die Blumen sind in dem Sinne notwendige Produkte, in dem es die Kunstwerke sind; vgl. die Gleichsetzungen beider T. 4784/5, 3735, 2205. Zu T. 4268 (Verse) vgl. T. 4075 und auch 4067. Die Blumen, so kann man sagen, sind die Poesie der Natur, ihre Dichtungen (vgl. Schönheit ist „Genie der Materie" T. 4035). Ich lasse es bei diesen Beispielen bewenden; man sieht, wie Hebbel bestrebt ist, in Natur- und Geistesleben analoge sittliche Prozesse aufzufinden.

Blume und Duft.

In Frühlings Heiligthume,
Wenn Dir ein Duft an's Tiefste rührt,
Da suche nicht die Blume,
Der ihn ein Hauch entführt.

Der Duft läßt Ew'ges ahnen,
Von unbegränztem Leben voll;
Die Blume kann nur mahnen,
Wie schnell sie welken soll. (VI. 260.)

Anderseits tritt aber auch der Duft als Gruß des Höchsten auf. So in den schon besprochenen Versen:

„Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft". (VII. 77 17/8.)

Duft ist hier in übertragener Bedeutung gebraucht. Im „Schäfer" heißt es:

„Der Schäfer trinkt den süßen Duft:
„Das ist ein Gruß vom Liebchen mein!"" (VII. 114 33/4.)

wobei unter Liebchen die Verwirklichung, die Realisierung des auf Erden erstrebten Ideals der Liebe zu verstehen ist. In der „Offenbarung" (VI. 205/6) kann man den Duft der auf dem Grabe der verstorbenen Geliebten blühenden Blumen als Gruß von dieser auffassen. Ähnliches, wie der „Schäfer", bringt das schon besprochene „Liebesgeheimniß" (VII. 146 o.). Wenn Hebbel sagt: „Ein Vöglein fliegt um die Morgenröthe an einer Blume vorbei, als sie ihren Kelch gerade öffnet; der Duft tötet es" (T. 5900), so kann das Vöglein (welches bei Hebbel oft als Träger sittlicher Strebungen auftritt) sehr wohl als von Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllt gedacht werden, die, durch Hinzukommen der gleichen von der Blume getragenen Natursehnsucht verstärkt, Erfüllung findet, d. h. den Tod (die Stillung und Befriedigung solcher Sehnsucht) bewirkt.

β) Die Ballade „Liebeszauber".

Schließlich will ich noch auf die Ballade „Liebeszauber" (VI. 156/60) hinweisen, die Hebbel außerordentlich schätzte (VII. 262/3), was mit dem Reichtum an „Ideen" zusammenhängt, die er in dieses Gedicht hineingetragen hat. Dasselbe zeigt deutlich, wie eine einseitige Gehaltsästhetik, wenn ein ausübender Künstler sich zu ihr

bekennt, in den Werken dieses Künstlers deutliche Spuren hinterläßt und einzelnen von ihnen ein ganz eigentümliches Gepräge gibt.

Betrachten wir, wie im „Liebeszauber“ von den im Vorhergehenden besprochenen Vorstellungen, insbesondere von den für Hebbel an den Duft der Blumen geknüpften, Gebrauch gemacht wird, um zu begreifen, wie Hebbel glauben konnte, „unendlichen Gehalt“, „der Liebe Raserei, die höchste Süßigkeit, den bittersten Schmerz, Alles auf einmal, äußeres und inneres Gewitter, milden Regen und linde Thränen“ in ihm niedergelegt zu haben.

Der Vorgang, der sich zwischen den Liebenden abspielt, ist von Hebbel auch auf die Natur übertragen worden. Schwüle Nacht lastet auf der Erde, zwei sich kreuzende Gewitter drohen,

„Alles Leben ist in sich verschlossen,
Kaum nur, daß ich mühsam Athem hole;
Selbst im Beete dort die Nachtviole
Hat den süßen Duft noch nicht ergossen.[1] (5/8.)

Diese einleitende Naturschilderung gibt uns die Stimmung des einsamen Geliebten und seines heimlich angebeteten Mädchens. Beide ergeben sich nicht der Seligkeit liebenden Gedenkens,[2] sondern sind in dumpfes Brüten versunken und fühlen, daß irgend eine Entscheidung bevorsteht. Indem diese heranrückt, bricht das Unwetter los[3] und verstärkt sich, je mehr die Handlung sich ihrem Höhepunkt nähert. Sobald dieser überschritten ist, beruhigt sich das Unwetter, die Liebenden weinen linde Thränen

„Und so steh'n sie, wechseln keine Küsse,
Still gesättigt und in sich versunken,
Schon berauscht, bevor sie noch getrunken,
. . . .
Und auch draußen lös't sich jetzt die Schwüle.“ (VI. 160 161/5.)

Die Wolken geben Regen, Kühle dringt zu ihnen heran. Regen und Kühle sind bereits als beglückende Gaben der Natur aufzu-

---

[1] Vgl.: „Wie die Knospe hütend,
Daß sie nicht Blume werde,
Liegt's so dumpf und brütend
Über der drängenden Erde“. (VI. 228 1/4.)

[2] In diesem Falle würden die Nachtviolen duften, der Jüngling würde ihren Duft einsaugen und sich an ihm, der Geliebten gedenkend, berauschen.

[3] Ein Gewitter ist für Hebbel ein sittlicher Vorgang, eine Naturtragödie wenn man will, wovon später.

fassen, aber der höchste Gruß der Natur an die Liebenden sind die Düfte, die sie noch zurückgehalten hat, und erst zuletzt spendet. Nachdem der Regen aufgehört hat, fassen sie sich bei den Händen und „wallen“ heim, von Engeln behütet;

„Als sie aber scheiden will, da ziehen
Glühendheiß die Nachtviolendüfte
An ihm hin im sanften Spiel der Lüfte,
Und nun küßt er sie noch im Entfliehen“. (VI. 160 113/6.)

Die Schlußwendung, in der nochmals die Natur mit in den ganzen Vorgang hineingezogen wird, tritt erst in der von HEBBEL beabsichtigten Klarheit hervor, wenn man sich der anfangs in den Blumen verschlossenen Düfte erinnert und sich ihrer Bedeutung bewußt ist; sonst liest man leicht darüber hinweg und wird sich über den Parallelismus des Küssens und Entströmens der Düfte nicht klar. Wir wollen ferner bedenken, daß der Mensch die Spitze der Natur ist, ihr höchstentwickeltes Organ zur Erfassung des Göttlichen; es handelt sich also in dem Gedicht nicht um zwei Vorgänge analoger Art, sondern um einen einzigen, umfassenden Naturvorgang, der sich im Gewitter usw. ebenso vollzieht, wie in der Liebesszene, in der er kulminiert.

γ) Ethischer Kreislauf.

Wie sehr HEBBEL in den hier beleuchteten Vorstellungen von Düften und ihrer Beziehung zum Himmel usw. lebte, zeigt das Sonett „Vollendung“ (VI. 311). Er denkt sich hier eine Wunderblume; Tag und Nacht bemühen sich, sie zu schmücken, aber als sie zum Dank ihren Duft zum Himmel senden will, verschließt dieser seine durstigen Lippen, nimmt das „Opfer“[1] nicht an, damit

[1] Darauf, daß Düfte als Dankopfer aufgefaßt werden, wurde schon hingewiesen (146), ebenso darauf, daß Düfte den Dichtungen ähnliche Produkte sind (146 Anm. 3). HEBBEL pflegte seine eigenen Dichtungen als „künstlerische Opfer der Zeit“ zu bezeichnen (XI. 40 8, I. 433 o.) und betrachtete sie als Resultate ethischer Prozesse, als Analoga sittlicher Naturprodukte: eine früher begonnene, unvollendet gebliebene Arbeit (Moloch) später wieder aufnehmen, „das ist ein Prozeß, als ob man schon vorhandene Rosen, Bäume, Thiere usw. durch chemische Zerstörung wieder in die Elemente zurückjagen sollte“ (T. 5940). Was der Dichter an sittlichem Gehalte in sich hat, „opfert“ er dem Unendlichen, der Gottheit, indem er dichtet. In diesem Sinne ist das Wort zu verstehen: „Dichten heißt, sich ermorden“ (T. 1838).

Im Epigramm „Die Sonne und mein Kind“ blickt der Dichter, sein Kind auf dem Arm, der versinkenden Sonne nach, er grüßt sie und das Kind „hauchte

sich einmal „Das Schönste“ vollende: Der Duft sinkt als Tau wieder auf die Blume herab. So wird also der Dank, den die Blume als Duft emporsenden wollte, für sie zu einer Erquickung; sie entläßt ihren höchsten geistigen Gehalt und empfängt ihn als Stärkung wieder. Es ist dies gewissermaßen ein Hinaustreten aus sich selbst und ein bereichertes Zurückgehen in sich, wie wir es im Weltprozeß vor uns haben. Ähnliches bietet das Epigramm „geschlossener Kreis“ (VI. 328): Die Traube vermochte den Wein nicht länger zu halten, sie war dem Zerspringen nahe, als man sie kelterte; auch das Faß konnte den feurigen Wein kaum halten. Der Dichter, der ihn trinkt, begeistert sich an ihm und macht ein Gedicht. Möge es, so wünscht Hebbel, den Hörer begeistern, und möge dessen Begeisterung nicht eher verfliegen, als bis er wieder Reben gepflanzt hat, damit der Kreis sich schließe. Wir erinnern uns, daß der Wein als „edelste Verkürzung des Naturgeistes“ bezeichnet wurde (T. 3036). Es handelt sich auch hier um einen sittlichen Vorgang.

δ) Die Expansionskraft des ethischen Gehaltes. Vorstellung des Zersprengens usw.

Daß die Traube und das Faß den Wein nicht halten können, beruht auf der sittlichen Expansionskraft, auf dem sittlichen Auftrieb des Naturproduktes, die Hebbel hier mechanisch wirksam denkt. Es verbindet sich für ihn diese sittliche Expansion überhaupt mit der Vorstellung des Zersprengens bzw. Zerreißens oder Berstens und des verspritzt Werdens des treibenden Elements; etwas den Formen Angehöriges, Materielles, welches den „Geist“ einschließt, fesselt, einengt, wird durch den aus ihm sich befreienden Geist auseinandergetrieben, eine Fessel wird gesprengt, eine Umhüllung zerplatzt, so daß der Gehalt sich frei ergießen kann. Gehen

---

den brünstigsten Kuß in die vergoldete Luft“. Der Dichter frägt: „Ewige Sonne, empfingst Du je ein reineres Opfer?“ (VI. 375 o. m.). Im übrigen sei zum Begriff des Opfers auf die von Werner im Register zu dem T. unter „Opfer“ angeführten Stellen verwiesen; mit einigen Ausnahmen, in denen das Wort im gewöhnlichen, der tieferen Bedeutung entbehrenden Sinne gebraucht wird, zeigen sie, daß das Opfern ein Aufgehen des Opfernden im Unendlichen bedeutet. Besonders T. 4342: „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt“ (Vgl. 141 Anm. 1). Es handelt sich bei dem Duftopfer um einen tragischen Vorgang.

wir etwas näher auf diese bei Hebbel öfters auftauchende Vorstellung ein.

Das vergebliche Ringen nach Aufschwung zum Ideal wird folgendermaßen geschildert:

„Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt.“ (VII. 301 17/20.)

Von der Seele, die sich, wie wir wissen, im Schlaf bzw. im Traum schauend zum Unendlichen erhebt, heißt es:

„Wenn Du, ruhig Dich dehnend im Schlaf,
Die umschließende Form zersprengst,
Die Dich sondert vom All“[1] usw. (VII. 299 u., 300 o.)

Ähnlich in dem ausgezeichnet gelungenen „Stille! Stille!“ (VII. 154). Hier hat der Dichter den bösen Genius, die finstern, verzweiflungsvollen Gedanken, mühsam in sich niedergekämpft und eingeschläfert,

„Und Dein guter Genius
Drückt nun schnell auf jede Blüte,
Die im Knospenschooß erglühte,
Weckend den Erlösungskuß.

Schau' nun, wie das Leben quillt,
Wie, zu Luft und Sonne drängend,
Jede, ihre Hülle sprengend,
In die Frucht hinüber schwillt“ usw. (VII. 154 9/16.)

Man beachte, wie die befreiten, himmelan sich drängenden Gefühle als „Blüten“, welche „erglühen“[2] bezeichnet werden.

Der Vorstellung des Zersprengens usw. verwandt ist die des Quellens und Schwellens; wenn daher Hebbel „Quellende, schwellende Nacht“ (VI. 143 1) schreibt, so geht das auf die sittliche Erhebung, auf das Hinüberfließen in den Urquell alles Lebens, welches die Nacht spendet, indem sie den Schlaf über uns breitet.

---

[1] Vgl. im „Königssohn“:

„Auch fühlt er's, das Wort der Worte,
Das mir mich selbst erschließt,
Das sprengt die metall'ne Pforte,
Dahinter das Leben sprießt.“ (VII. 157 17/20.)

[2] Vgl. 145 Anm. 1.

Das uns schon bekannte „Rosenleben“ (VII. 126) bringt folgendes:

„Ich ahne, was als Leben in Dir waltet,
Wenn Deine Blätter, wie in Wollust, prangen,
Und wenn Dein Duft in sehnendem Verlangen
Dem Kelch entschwebt, den seine Glut gespalten;“[1]

es ist dasselbe Ringen, „zum Hohen und zum Höchsten vorzudringen“, das auch den Dichter beseelt. Hier liegen HEBBELS Vorstellungen über Duft und Glühen besonders deutlich zutage, und zugleich haben wir ein Beispiel dafür, daß unsere Auseinandersetzungen über diese Gegenstände nicht müßige sind; erst durch sie wird ein volles Verständnis der Verse ermöglicht. Man denke: Die Glut des Duftes spaltet den Kelch einer Rose! Wir müssen eben hier von den tatsächlichen Verhältnissen völlig absehen und nur die von HEBBEL in den Vorgang gelegten sittlichen Beziehungen berücksichtigen.

Von den Lippen eines errötenden Mädchens, von dem der Dichter einen Kuß begehrt, sagt er:

„Dein Mund ist reif jetzt für den ersten Kuß,
Er gleicht der Herzenskirsche,[2] die zersprang
Vor aller Feuersäfte letztem Schuß,
Und nun verspritzt, was sie so heiß durchdrang.“
(VI. 213 s/s.)

Eine tolle Vorstellung. Die Glut der Lippen hat der Dichter erweckt (Vers 1, 9/10); das Verspritzen des sittlichen Gehaltes dürfte mit dem Vorgange des Küssens zusammenfallen. Wie die glühenden Sonnenstrahlen in der Erde den Baum und in diesem die Frucht erweckt haben,[3] in der die Natur als in einer Steigerung ihrer selbst sich erhebt und schließlich die letzte umschließende Form zersprengt, um ihren geistigen Gehalt frei ausströmen zu lassen, so hat die Liebe, als Verkörperung des Ideals (eine solche ist auch die Sonne), im Mädchen einen analogen Prozeß hervorgerufen, dessen letztes Resultat nun dem Dichter und dem Mädchen

---

[1] Vgl. das „Versprühen“ des Duftes im Gedicht „Die Rosen“ (VI. 229 s).
[2] Früchte sind, wie die Blumen, sittliche Produkte.
[3] Die Früchte stecken nach HEBBELS Ansicht in der Erde (T. 5914). Vgl. 162 Anm. 1, 146 Anm. 3, Anfang. Die Erde „verschluckt“ nach dem Tode unsern Leib (T. 3383).

zugleich zugute kommen soll, wodurch das Ideal selbst seine Verwirklichung erfährt.

Im „Wiegenlied" singt die Mutter dem schlafenden Knaben:

„Immer süßer kocht die Sonne
Deine Kirsche, Dir zur Wonne." (VII. 166 15/6.)

Der Scirocco „kocht"[1] die Traube (VII. 335 o. 6).

Auf den „geschlossenen Kreis" (VI. 328) wurde schon hingewiesen (150 o.)

In der „Spanierin" erwecken Sonne und Mädchenauge „glühendes" Leben in der Frucht:

Der Jüngling trinkt den spanischen „Glutwein", daß er, seinen Geist beflügelnd, ihn nach Spanien versetze,

„Daß ich jenen Hügel schaue,
D'rauf er wuchs und Feuer sog,
. . . .
Und das Mädchen, das ihn streifte
Mit des Flammenauges Stral,
Daß er doppelt schneller reifte" usw. (VI. 176 1 ff.)

Man muß hierbei den Menschen als höchstes Produkt der Natur und die Jungfrau als ein dem Ideal, dem ja die Natur rastlos zustrebt, besonders nahestehendes Wesen auffassen. In Frucht und Mädchen ist dasselbe Naturstreben lebendig, nur ist es im Mädchen ein höher entwickeltes;[2] dieses steigert das minder entwickelte: die Frucht reift schneller unter dem Strahl des Auges des Mädchens. Auch in der „Odaliske" ist die innige Beziehung des in prangender Schönheit sich entfaltenden Weibes zur reifenden, lebengeschwellten vegetabilischen Natur hervorgehoben. Die Odaliske ist

„der Feuerzone Kind,
Wo jede Frucht von selber fällt,"

sie kennt nicht die spärliche, karge Natur des Nordens, sondern nur die reiche, üppige des Südens;

---

[1] Es ist dieses Kochen mit einem Anspannen der in der Frucht liegenden ethischen Kräfte verbunden, das schließlich ein Zerplatzen der Schale zur Folge hat. So stellt es sich Hebbel offenbar vor.

[2] Vgl.: „Die Pflanze leidet daran, nicht Thier zu seyn u. s. f. (T. 3989). Ebenso: Die Natur kommt, auf „Läuterung des Elements" gehend (sagen wir des pantragischen Evolutionsmaterials), vom Stein zur Pflanze, von dieser zum Tier, vom Tier zum Menschen und in diesem zum Genie (T. 3192).

„Doch ward sie oft vom Wein bespritzt,
Weil himmelan[1] die Rebe drang
Und dann, vom Sonnenstral zerschlitzt,
Die Traube in der Luft zersprang." (VI. 188 17/21.)

Hinsichtlich der Entfaltung körperlicher Schönheit findet sich ähnliches schon in sehr früher Zeit; der Dichter weist einen Freund auf seine Geliebte hin:

„Bist Du selig, mein Freund? Schau' doch die Rose an — —
Halb zersprengt' sie die Knosp', aber mit eh'rner Macht
Hüllt die göttlichste Schöne
Noch der engende Körper ein." (VII. 36 9/12.)

Auch die Entfaltung seelischer Schönheit wird mit analogen Naturvorgängen verglichen:

„Du sprichst nur selten mit dem Mund,
Dein innerstes Empfinden
Thut sich nur durch das Auge kund.

Doch sprichst Du, ist's
Als ob die Aloe aufspränge
Hundert Jahre Zeit und Duft
Für hundert Jahre." (VII. 236 m. 1/7.)

Ohne eigenes inneres Streben ist die Erhebung nicht möglich, und alle Seligkeit und Wonne kann nur dem zuteil werden, der sittlichen Trieb verspürt:

„In die spröde Knospe drängt
Sich kein Tropfe Thaus[2] hinein,
Eh' sie inn're Glut zersprengt." (VI. 287 22/4.)

---

[1] Man beachte den Ausdruck.

[2] Vom Tau sprachen wir schon (150 o.); er bedeutet meistens die durch enge Beziehung zum Ideal oder durch den Tod vermittelte Seligkeit. So VII. 36 5/6: Unschuld träufelt auf die Blume der reinen Liebe Tau herab. Der Tugend „himmlisch'stes Entzücken thaut" dem Guten durch die trunkene Seele (VII. 23 11/2). Die Nacht des Todes deckt den Tugendhaften „mit Thauwindsflügeln" (VII. 41 10). Ein schwerer Tautropfen beschleicht die Geliebte im Tode (VII. 50 14), der Tautropfen wirbelnder Entzückung entschwingt die Verklärte diesem Frostnachtleben (VII. 51 22/4). Interessant ist das Sonett „Ein Bild" (VI. 326). „Mit heißem Mund" trinken Blumen am Morgen den Tau. Die meisten sind bald gesättigt, glauben, daß sie nun nicht verwelken können und wollen in ihrem Übermut über die Rosen spotten, die weiter getrunken haben, so daß sie fast zur Erde sinken. Da sendet die Sonne ihre Flammenpfeile, die Übermütigen verwelken, während die Rosen die Glut durch die

In dem uns schon bekannten „Abendmahl des Herrn“ schildert der Dichter, den Heiland apostrophierend, das Empfangen der erlösenden Gnadengüter wie folgt:

„Zuckt es nicht . . . .
. . . von Dir in meines Herzens Klopfen,
Das vor Wonne fast zerreißt?

Ist nicht Dein die flammende Empfindung,
Die mich selig macht und doch zersprengt,
Und, in unerforschlicher Verbindung,
Mich und Dich zusammendrängt?“ (VII. 123 25/32.)

Ähnliches, mit Beziehung auf den Tod, bringen folgende Verse:

„Bis dereinst nach ewiger Beglückung
Deines Herzens Blutstrom rascher springt,
Und der Thautropf' wirbelnder Entzückung
Diesem Frostnachtleben Dich entschwingt.“ (VII. 51 21/4.)

Der Blutstrom des Herzens (Blut, Symbol des Lebens) springt „nach“ der ewigen Beglückung, d. h. auf sie los, um sie zu erreichen.

b) Das Gewitter als sittlicher Naturvorgang. Vorstellung des Verspritzens usw.

Vom Verspritzen ethischer Kräfte, aber nicht im Sinne von Vergeuden, ist wiederholt die Rede. Bei einem Gewitter äußert der Dichter den Wunsch:

Menge des aufgesogenen Taues löschen und die versengenden Strahlen ertragen. Die von Werner zur Erklärung herbeigezogene Tagebuchnotiz (VII. 318): „Die Blume trinkt den Thau, theils um sich zu erfrischen, theils auch, damit die später aufgehende Sonne etwas zu verzehren habe, außer ihr selbst. Bild des Idealismus“ (T. 1455), scheint mir den im Gedicht ausgesprochenen Gedanken nur zum Teil wiederzugeben. Der Sinn ist m. E. der: Wer nur darauf bedacht ist, soviel Nahrung aus dem Universum in sich aufzunehmen, als hinreicht, seine Persönlichkeit zu steigern, und sich einbildet, daß eben diese Steigerung für ihn ewige Dauer bedeute, der mißversteht sein Verhältnis zum Weltganzen und wird dahingerafft, sobald er sich ihm gegenüber bewähren soll, während der, dessen ganze Persönlichkeit im Geiste des Ganzen aufgegangen ist, seine Stellung zu diesem richtig erfaßt hat und als lebensfähiges, berechtigtes und sich bewährendes Glied der Welt fortbesteht. Wer seiner spottet, der zeigt eben dadurch, daß er selbst sein richtiges Verhältnis zum Weltganzen oder zur Idee verkennt. Der „Idealist“, auf dessen Verhalten die Tagebuchstelle hinweist, sorgt nicht nur dafür, sich selbst durchzubringen, sondern er arbeitet auch darauf hin, daß für das Allgemeine, das sittliche Weltganze, etwas herauskomme, er tut ein Übriges, er arbeitet sich ihm entgegen, ohne es direkt nötig zu haben.

„Ach! dürft' auch ich in Einem Blitze
Verspritzen, wie's die Wolken[1] thun,
Was ich an Kraft und Muth besitze,
Müßt' ich auf ewig dann auch ruh'n.“ (VII. 125 21/4.)

Dem, der treu gekämpft und geduldet hat, gewähren die Götter alles, bis auf „den letzten der Sterne“,

„Der Dich in dämmernder[2] Ferne
Knüpft an den Urquell des Lichts.

Ihm entlocke den Blitz.
Der Dich, Dein Ird'sches verzehrend,
Und Dich mit Feuer verklärend,
Lös't für den ewigen Sitz!“ (VI. 294 176/81.)

Der Blitz tritt hier als verklärende, dem Ideal entlockte Wirkung desselben auf, die den Menschen sittlich befreit. Diese Verse geben eine Erläuterung des Gedichtes „Bei einem Gewitter“, aus dem vorhin zitiert wurde. In diesem heißt es:

„Toddürstig flammt[3] der Blitz hernieder,
Der trunkne Donner jauchzt: Triumph!
. . . .
Der Mensch[4] verkriecht sich stumpf und dumpf.

Ha, taube Motten, die nur leben,
Wenn alles Große[5] untergeht,
Und die erbleichen und erbeben,
Sobald das Todte aufersteht.[6]

---

[1] Wolken sind, wie schon erwähnt, für Hebbel „Geschöpfe und Wesen“ (T. 1738). „Nur die Wolke concentrirt die Electricität zum Blitz, nicht die gemeine Luft; nur der große Geist die Zeit, nicht der unbedeutende“ (T. 3691.)

[2] dämmern = ahnungsvolles Aufschimmern des Ideals.

[3] Vgl. die Lesarten VII. 415 o. früher: „Wollüstig zischt“. Hebbel denkt ethische Vorgänge gelegentlich als mit Wollust verknüpft. Vgl. V. 10 18/9: als Flamina in Mirandolas Armen lag, war dies für ihn „die Wollust unvergänglicher Paradiese in den Raum einer Minute zusammengepreßt“. In Wollust prangen die Blätter der Rose, deren Duft den Kelch gespalten hat (VII. 126 u. 6). Wenn ein universeller Geist geboren wird, geht ein Wollustgefühl durch das Weltall (T. 4719). Man muß natürlich zwei Arten von Wollust unterscheiden; beide würden auf Spannung von Kräften beruhen (T. 2053). Eine andere Auffassung T. 5646.

[4] d. h. der gewöhnliche Mensch ohne Streben nach dem Ideal, der stumpfe und dumpfe Mensch, der am Irdischen hängt, und dieses nicht vom himmlischen Feuer verzehrt und sich selbst nicht verklärt sehen will.

[5] Das Tugendhafte, Sittliche vgl. VII. 15 41.

[6] Das untergegangene Große. Wohl eine Anspielung auf die Auferstehung.

Auch mir erblaßt die heiße Wange,
Auch mir durchschauert's Mark und Bein,
Doch nur, weil ich umsonst verlange
Den Elementen gleich zu sein.

Ach! dürft' auch ich in Einem Blitze" usw.[1] (VII. 125 9ff.)

Den Elementen gleich sein, heißt wohl so viel als Proteus sein, identisch sein mit der im Gewitter ausgelösten sittlichen Kraft der Natur, sich in den Geist derselben auflösen und den ethischen Gehalt der Schöpfung genießen.[2] So sagt auch der Proteus:

„Ha! oben in Wolken in bläulichem Glanz
Mit brausenden Stürmen der schwindelnde Tanz!
Als Blitz, dies Verflammen im nächtlichen Blau,
Als Regen, dies Tränken der durstigen Au!" (VI. 253 21/4.)

Auf die Tätigkeit der Elementargeister dürfte der Wunsch, „den Elementen[3] gleich zu sein", kaum anspielen. Diese sind in des Menschen Natur verwoben, wie Federn und Räder in eine Uhr („Lied der Geister" [VII. 64 19/20]). Neumann nennt sie das nicht individualisierte Leben in der Natur (l. c. 7 m.), sie sind ewig, preisen ihr Geschick im Vergleich zu dem des Menschen selig (VII. 63 9/12),

---

[1] Anders früher:

„Wenn Stürme brausen, Blitze schmettern,
Der Donner durch die Himmel kracht,
Da les' ich in des Weltbuchs Blättern
Das dunkle Wort von Gottes Macht;

Da wird von innern Ungewittern
Das Herz auch in der Brust bewegt:
Ich kann nicht beten, kann nur zittern
Vor Ihm, der Blitz und Sturm erregt". (VII. 77 1/8.)

(VII. 67 21/4 wird gesagt, daß da, wo die Blitze glühen, Gott wohne.) Vgl. Neumann 8 u., 9 o. Das Gewitter wird hier noch nicht als sittlicher Vorgang aufgefaßt.

[2] Vgl. die „Erleuchtung". Da ist vom Geist des Weltalls die Rede, der in das Herz des Menschen niederflammt. Der also Erleuchtete tut einen Blick in die „dunklen Risse des Unerforschten":

„Du trinkst das allgemeinste Leben,
Nicht mehr den Tropfen, der Dir floß,
Und in's Unendliche verschweben
Kann leicht, wer es im Ich genoß." (VI. 255 13/16.)

[3] Feuer, Wasser, Luft und Erde.

aber da, wo sie wohnen, tönet „kein Jubel, kein Weh und kein Ach". In ihrer Gesamtheit stellen sie wohl das dar, was wir die Natur im Menschen nennen können, die ewige Basis aller Formen überhaupt, das Kreatürliche im Gegensatz zum Geistigen, dem Medium des Proteus. Diesem Kreatürlichen gleich zu sein, wäre kaum ein sittliches Streben. Auf eine Ähnlichkeit zwischen dem „Lied der Geister" und dem Gedicht „Bei einem Gewitter" sei noch aufmerksam gemacht: Wenn die Leidenschaft des Menschen Herz ergreift, so ist dies die Macht des Feuergeistes, „der den Blitz in der Wolke erregt" (VII. 64 25/6). Vgl. dazu:

„Doch dann des ersten Donners Grollen,
Ein Riesen-Ruf der Leidenschaft,
Und nun ergießt sie sich im vollen
Empörten Strom, die wilde Kraft.
Toddürstig flammt der Blitz hernieder,
Der trunkne Donner jauchzt: Triumph!" usw. (VII. 125 5/10.)

Gewitter und Leidenschaft werden also miteinander in Verbindung gebracht. Die Leidenschaft ist, wie wir wissen, für den jungen Hebbel das eigentlich böse Element der Welt und es paßt gut hierzu, wenn wir den Elementargeist des Feuers als einen der vier Vertreter des Kreatürlichen ansprechen. Aber das Gedicht auf ein Gewitter schließt mit dem Wunsche, den Elementen gleich zu sein. Hebbel betrachtet eben in der Zeit der Entstehung des Liedes der Geister und in dem bald folgenden „Gott" (VII. 77, 157 Anm. 1) das Gewitter noch nicht als sittlichen Vorgang und scheint später den Proteus aus den Elementargeistern abgelöst zu haben, wie er auch schließlich das Elementarische, das caput mortuum, aus der sittlichen Indifferenz erhebt und zur Mitwirkung an der sittlichen Bewegung heranzieht[1] (T. 3024), wenn auch ein sogenanntes „caput mortuum der Welt", als am Ende aller Dinge zurückbleibend, gelegentlich angenommen wird (X. 52 11/3). Es entspricht dies seinem Verfahren, das Sittliche, das ursprünglich nur einem kleinen Kreise eigentümlich ist, allmählich über die ganze Welt auszudehnen.

Was die Blitze anlangt, so sei noch erwähnt, daß Hebbel auch einmal die Küsse mit ihnen vergleicht:

„Wie wilde Blitze glüh'n die Küsse." (VII. 138 20.)

---

[1] Vgl. später: „Wie man nur schwimmen kann, wenn man sich dem Wasser überläßt, so nur leben, wenn man sich den Elementen übergiebt" (T. 3718).

Ebenfalls eine wilde Vorstellung — man male sich den Vorgang aus[1] — aber nach unseren Erörterungen völlig verständlich; es werden sittliche Kräfte frei. Vgl.: „Der Kuß ist der Vulkan des Herzens." T. 1576. Wir sprachen vom Gewitter, als einem sittlichen Vorgang, einer Selbstkorrektur der Natur oder Naturtragödie. Ganz in diesem Sinne sagt HEBBEL im Jahre 1862: „Große Talente sind große Natur-Erscheinungen, wie alle anderen. Ein Trauerspiel von SHAKESPEARE, eine Symphonie von BEETHOVEN und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen"[2] (T. 5997). Ein Gewitter ist Entbindung des sittlichen Geistes;[3] ein Blitz Hervorleuchten der Idee in der Erscheinung, die er verzehrt und versittlicht: „Wie lange der Mensch in Gebet oder Begeisterung dort oben verweilt? So lange, als der Blitzstral hier unten" (T. 5408); die Erhebung in Gebet und Begeisterung ist Selbstversittlichung des Menschen und Selbstvernichtung seines Individuellen. Vollendeten Erscheinungen, also schönen, kann der Blitz nichts anhaben: HEBBEL notiert als Bestätigung den ihm mitgeteilten Umstand, daß sich der Blitz um eine schöne Frau geschlängelt habe, ohne sie zu verletzen (T. 5862; ähnlich T. 4824). Eigentlich dürfte der Blitz auch Blumen nichts anhaben können. Hinsichtlich des Verspritzens[4] des sittlichen Gehaltes sei bemerkt, daß der Proteus von sich sagt:

---

[1] Es wird nicht besser, wenn vorher gesagt wird, daß das Mädchen bei der Umarmung an den Blitze schleudernden Zeus denkt; man hat die Vorstellung, als hielte sie einen mit Elektrizität geladenen, prasselnden Sprühteufel in den Armen. Vgl. dazu: „Semele, die Jupiter durch einen Blitz der höchsten Schönheit die Vernichtung zurückgiebt" (T. 5859). Schönheit ist Hervorleuchten des Sittlichen, Unendlichen, der Idee.

[2] Wir erwähnten schon, daß nur die Wolke, nicht die gemeine Luft den Blitz erzeugen kann, wie nur der große Geist, nicht der unbedeutende, seine Zeit zum Blitze zu konzentrieren vermag (T. 3691). Vgl. dazu: „Auch im Wasser ist Electricität. Sahst du je ein Gewitter im Wasser?" (T. 4563). HEBBEL schätzt Wasser und Erde weniger hoch, als Feuer und Luft. „HIRSCH: „Mit Wasser hat Gott die Welt gezüchtigt, nicht mit Feuer oder Luft; sie waren ihm viel zu edel"" (T. 5513). (Vgl. P. 280 Anm. 2 Ende.) Kunstwerke mit Blitzen zu vergleichen, kann nach unseren Auseinandersetzungen für HEBBEL gar nichts Ungewöhnliches an sich haben. Vgl.: „„Ein liebenswürdiger Blitz! Eine süperbe Tragödie!"" (T. 4687.)

[3] Vgl.: „Mit Blitzen kann man die Welt erleuchten, aber keinen Ofen heizen" (T. 2492).

[4] Verwandt mit dieser Vorstellung ist die andere uns schon bekannte, daß die das sittliche Produkt umschließende Form alle Mühe hat, das Ethische, das nach Befreiung strebt, festzuhalten. In der Erde stecken die Früchte (152 Anm. 3); fassen wir diese als das ethische Produkt und die Erde als die Umhüllung, die

„Ich bin's, der die Welle des Lebens bewegt,
Der ihre gewaltigste Strömung erregt,
Und dann, was sie innerlich eigen besitzt,
Enteilend, in's dürstende[1] Weltall verspritzt." (VI. 253 17/20.)

Die gewaltigste Strömung der Welle des Lebens ist ihr Aufstreben zum Ideal, „was sie innerlich eigen besitzt", ihr ethischer Gehalt, der Götterfunke in ihr, ihr Geist, den der Proteus ins Weltall verspritzt, d. h. als Opfer oder Gruß dem Ideal zuteil werden läßt, so, wie der sittliche Gehalt der Blumen als Duft dem Himmel mitgeteilt wird. Der Proteus ist den Wesen immanent,[2] er ist das Sittliche in ihnen (HEBBEL würde später sagen „das Universelle"), und, wenn z. B. die Traube ihre feurigsten Säfte verspritzt oder die Rose ihren Duft „versprüht" usw., so ist dies die Wirkung des

Form, so erklärt sich uns eine der gröbsten Geschmacklosigkeiten, die sich HEBBEL geleistet hat. Das Gedicht „Die Erde und der Mensch" belehrt uns, daß die Erde Nahrung für viel mehr Menschen hat, als jetzt leben, daß also ein allgemeiner Hungertod nicht zu befürchten steht. Die Menschen sollen nun den alten Ring erweitern, neue Erdteile bebauen, dann wird, so sagt die Erde selbst:

„Was ich in meinen Eingeweiden
Bisher mit Qual verschloß, euch nicht mehr fehlen,
Und statt des Fluchs werd' ich in vollen Chören
Zum ersten Mal der Menschheit Jubel hören!" (VI. 305 17/20.)

Die Früchte, die der Mensch nicht baut, liegen in den Eingeweiden der Erde verschlossen; die Qual deutet auf den Wunsch der Früchte, emporzuwachsen, ihrer Bestimmung zu dienen, was ohne Zutun des Menschen nicht erfolgen kann, und ferner auf das Bedauern der Erde, ihren sittlichen Gehalt nicht vollständig verausgaben zu können; es liegt hier eine ethische Hemmung vor, die nicht „Schmerz", sondern „Qual" verursacht. Daß die volle Entfaltung der ethischen Kräfte der Erde den Jubel der Menschheit entzünden wird, kann bei den engen Beziehungen zwischen Mensch und Erde bzw. Natur (HEBBEL wirft beide öfters zusammen) nicht überraschen. Vgl. zu dem Gedicht X. 185 9/14 und zu der abscheulichen Wendung die verwandte VI. 318 u. 12/3.

[1] Vgl.: Die durstigen Lippen des Himmels (VI. 311 m. 10). „Schmerz ist der Durst nach Wonnen" (VII. 155 u. 1). Durst, Dürsten drücken früher und später bei HEBBEL ein inniges Verlangen nach ethischem Gehalte aus. Ich unterlasse es, hierfür besondere Beispiele anzuführen, es genüge dieser Hinweis. Die Vorstellung, daß der Himmel bzw. das Weltall dürstet, könnte aus der ursprünglichen erwachsen sein, daß Gott gute Taten wünscht und begrüßt (VI. 253 5).

[2] Aber er ist nur zuweilen in ihnen aktiv, nicht dauernd, was HEBBEL ausdrücken will, indem er sagt, daß die Seelen der Wesen ihn nicht zu halten vermögen.

Proteus in ihnen. In allen Geschöpfen ist Irdisches mit Göttlichem gemischt, das nach Befreiung ringt; Hebbel deutet das an, wenn er sagt, es „brause und zische“ in den Formen.[1] In dem uns schon bekannten Sonett „Vollendung“ (149 f.) ist vom „Überschäumen“ des Lebens in einer Wunderblume die Rede. Dieses Überschäumen entlädt sich in ein Verströmen des Duftes (VI. 311 o. 5 ff.). Vgl. „Das griechische Mädchen“ Schlußstrophe VII. 138. Erwähnen will ich noch, daß man auch ein Gewitter als Reagieren des Himmels auf Duftopfer auffassen könnte, so, wie in der „Vollendung“ den Tau. Vielleicht sind es ähnliche Erwägungen gewesen, die Hebbel veranlaßt haben, das „Bauernwort“ zu notieren: „Nach dem ersten Donner verlieren die Veilchen den Duft“ (T. 5242).

c) Früchte und Wein als sittliche Naturprodukte.

Alles, was ihm das Prädikat sittlich zu verdienen scheint, bringt Hebbel gelegentlich mit Blumen in Zusammenhang, Kinder, Jungfrauen,[2] sittliches Streben,[3] den Himmel usw.[4] Das Zentrum der sittlichen Welt ist in letzter Instanz Gott. Für ihn treten gelegentlich der Himmel, der Mond, die Sterne und insbesondere die Sonne ein. Ähnlich heißt es im „Widmungsgedicht“:

„Was rings im ungeheuren Zauberkreise
Der schaffenden Natur als Blume blühet,
Als süßer Duft durch blaue Lüfte ziehet,
Als goldne Frucht erglänzt am grünen Reise:

Das ist zu ihrem ewiglichen Preise
In Einer Sonne Segenstral erglühet,
Und wenn im Winter diese Eine fliehet,
Steht schmucklos die Natur nach Gräber-Weise.“ (VII. 107 o. 1/8.)

---

[1] Vgl.: „Das Leben ist ein beschneites Feuerwerk“ (T. 3423). Wir wissen, was Schnee (erfrieren, Frost usw.) bedeutet.

[2] Vgl.: Keine Blume ist so schön / Kind, Du darfst sie pflücken! } Auf ein sehr schönes Mädchen (T. 4151.).

[3] Vgl.: Ein Priester hat den Erzbischof ermordet: scheußlich. In der Kirche, während des Amtes: scheußlicher. Sein Messer hatte er unter einem Blumenstrauß verborgen: am scheußlichsten (T. 5546.)

[4] So werden Blumen mit „dem Guten“ in Parallele gestellt: „Das Gute selbst kann der Feind des Guten seyn, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen“ usw. (T. 1828).

Hier treten zugleich Früchte als sittliche Produkte auf; Weintrauben und Kirschen sind uns als solche bereits begegnet. Die Schönheit der Früchte erklärt HEBBEL einmal aus der Festigkeit des Holzes des sie tragenden Baumes, welches die Säfte „gehörig destillirt“ (T. 2740). Es dürfte hierin ein tragischer Vorgang zu erblicken sein (vgl. P. 279 o. m.); in der Schönheit der bildenden Kunst sieht HEBBEL das Resultat eines Kampfes der „physischen Elemente“ (T. 3257). Das Sein bezeichnet HEBBEL als

„Geheimniß, wunderbar, wie keins,
Des In- und Durcheinanderseins
In dem unendlichsten Gewühl
Durch Sinn, Gedanken und Gefühl“. (VII. 141 1/4.)

Er illustriert dies folgendermaßen:

„Der fernen Sonne ew'ge Glut
Durchdringt belebend mir das Blut,
Was in dem Schooß der Erde[1] gohr,
Rankt sich als Wein zu mir empor“ usw. (VII. 142 15/8.)

Auch der Wein, das Getränk, wird von HEBBEL als sittliches Evolutions- oder Verdichtungsprodukt geschätzt und ist wohl als gleichwertig mit der Traube zu betrachten. Ich verweise hierzu auf einige Tagebuchnotizen: „So wenig die Erde als Erde, die Aepfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume usw. treiben muß, ebensowenig die Völker, als Völker, große Leistungen, sondern nur große Individuen. Darum, Ihr Herren Nivellisten, Respect für Könige, Propheten, Dichter!“ (T. 5013). Diese Gleichsetzung von Früchten bzw. Blumen und bedeutungsvollen Geistesprodukten, insbesondere dichterischen Leistungen, ist uns bereits bekannt. Wie schon erwähnt, ist der Wein als „edelste Verkürzung des Natur-Geistes“ anzusehen (T. 3036).[2] Auch durch Früchte, so dürfen wir sagen, atmet

---

[1] Wir erwähnten bereits (152 Anm. 3), daß die Früchte in der Erde stecken (T. 5914). Es handelt sich dabei um diejenigen ethischen Kräfte der Erde, die, von der Sonne erweckt, sich zu Früchten verdichten.

[2] An derselben Stelle spekuliert er ziemlich unglücklich und resultatlos über den Rausch, vgl. T. 2479. Interessant ist die Bemerkung: „Böse berauschen sich nicht, d. h. sie können nicht betrunken werden“ (T. 1618). Der im Wein enthaltene sittliche Geist wirkt nicht auf sie. Daß sie im Alter nicht kindisch werden, wurde bereits 55 u. erwähnt. HEBBEL unterscheidet den Rausch im Sinne echter Begeisterung oder Steigerung der Persönlichkeit, vom eigentlichen Rausch, vom Betrunkensein. Auf den erhebenden Rausch dürfte

der Naturgeist sich aus, wie durch die verschiedenen Blumen (T. 5118), wenn HEBBEL es auch für die Früchte nicht ausdrücklich bemerkt.[1] Vgl. dazu: „Kein Baum steht länger, als er Früchte bringen kann, keine Welt dreht sich länger, als die Lebensquelle in ihr frisch bleibt, denn dieselben Kräfte, die ihr Wert geben, sind es auch, von denen ihr Bestand abhängt" (T. 2237). Man sieht, wie er die Dinge nur als Träger oder Medien geistigen Gehaltes auffaßt. Ähnliches scheint die Bemerkung zu enthalten: „Der Mensch sollte denken: Die Bäume reden Sanskrit" (T. 2131). Wichtig ist das Gedicht „Vor dem Wein" (VII. 147/8):

„Dunkler, heiliger Wein!
Sieh, ich dürfte dich trinken,
Doch, in dein mystisches Blinken
Schau' ich mit Andacht hinein.

O, wie schauert's[2] mich an,
All dies Quellen[3] und Weben,
Das zum glühendsten Leben
Wecken und steigern mich kann!

Das bist du, o Natur,
Deiner gewaltigsten Kräfte,
Deiner verborgensten Säfte
Überfließende Spur.

Wein, ich trinke dich! Bald
Wirbeln nun Stürme und Fluten,
Blitze und mildere Gluten,
Mir durch die Brust mit Gewalt."

---

die Bemerkung anspielen: „Leute, die man in Acht nehmen muß, daß sie die Sonne nicht zu oft aufgehen sehen, weil sie das berauscht, wie Andere das Champagner-Trinken" (T. 4845). Vgl.: „Sich berauscht fühlen durch den bloßen Gedanken, daß es Wein giebt" (T. 4787). Auch von einer künstlichen, unnatürlichen und verwerflichen Steigerung der Persönlichkeit in den rauschartigen Zustand eines falschen Enthusiasmus ist die Rede. HEBBEL spricht dabei von einer gemeinen Trunkenheit, „die der Becher erzeugt" (T. 3329 a), und hat „Becher" über „Wein" (gestrichen) geschrieben. Der Wein stand ihm zu hoch, um ihn mit der gemeinen Trunkenheit in Verbindung zu bringen. Der Wein steigert und erhebt den, der ihn genießt. Dieses erwägend, dürfte HEBBEL notiert haben, daß betrunken gemachte Papageien das Vorgesagte leichter behalten (T. 6051). Vgl. 112 Anm. 1.

[1] Wir müßten etwa sagen: gibt er sich aus, da das Atmen auf das Duften anspielt.

[2] Schauern u. dgl. als Wirkung des sittlichen Geistes. Vgl. 55 o. m.: mit heiligem Graus erfüllt den Menschen der Anblick eines lieblichen Kindes.

[3] 151 u.

Ich brauche auf terminologische Eigentümlichkeiten nicht mehr besonders aufmerksam zu machen, wir haben zur Genüge erörtert, was unter Glühen, Glut, Überfließen (s. v. a. überschäumen,[1] den Gehalt verspritzen), Blitzen zu verstehen ist. Auch das Wirbeln drückt Ähnliches aus, wie das Verspritzen; „im wirbelnden Chor" der Wesen steigt der Proteus auf und ab (VI. 253 12), Gott schaut gern „den Wirbeltanz der Wesen" (VII. 131 13). Wiederum erscheint der Mensch als Glied der Natur und ihr Streben, Quellen und Weben als ein dem seinigen verwandtes.

Der Wein ist das Resultat eines Prozesses, der demjenigen menschlichen Erstrebens und Erreichens sittlicher Erhebung analog ist, und er ist zugleich ein Symbol sittlicher Errungenschaften. In diesem Sinne ruft der Dichter den Jünglingen zu:

„Trinkt des Weines dunkle Kraft,
Die euch durch die Seele fließt
Und zu heil'ger Rechenschaft
Sie im Innersten erschließt!
Blickt hinab nun in den Grund,
Dem das Leben still entsteigt,
Forscht mit Ernst, ob es gesund
Jedem Höchsten sich verzweigt." (VI. 236 u. 1/8.)

Die folgenden Strophen führen den Gedanken weiter aus und fordern zu freudiger sittlicher Begeisterung auf, die, wenn sie erhebend sein soll, aus einem vollen, seiner Stärke sich bewußten Herzen quellen muß. Vgl. 162 Anm. 2.

Einem sonderbaren Vorgang, den Hebbel sicherlich als einen sittlichen aufgefaßt hat, bietet „Das Geheimniß der Rebe" (VII. 223). Ein Knäblein stiehlt trotz Verbotes eine Traube, der Vater ertappt das Kind, schneidet die Rebe ab, an der die Traube wuchs, und züchtigt das ungehorsame Söhnchen, das auf diese Weise begreift, daß in der Rebe

„nebst der Traube, die zum Übertreter
Ihn machte, auch die Gerte . . . steckt".

Die handgreifliche Belehrung, die das Kind empfängt, die Korrektur, ist eine sittliche, zu der der sittliche Geist der Natur in seinem Produkte die Mittel hergibt.

---

[1] Vgl. im Sonett „Der Wein":

„Du blickst so hell und glänzend aus dem Becher,
Als wäre jeder Stral in dir zerronnen,
Woraus du einst die Feuerkraft gewonnen,
Die glühend jetzt entgegenschäumt dem Zecher". (VI. 310 m.)

Wenn ein Kind Früchte ißt, so muß dies HEBBEL als ein besonders anmutiger und bedeutungsvoller Vorgang erscheinen. In dem Gedicht „Unter'm Baum“ (VI. 272) bemüht sich die Natur, dieses Ereignis herbeizuführen: ein „rothes, träges Kind“ liegt in der Sonne unter dem Baum und schläft. Der Baum bietet ihm an einem tief herabhängenden Aste seine köstlichste Frucht, aber es schläft weiter. Da eilt der Mittagswind herbei und schüttelt die Frucht herab, aber das Kind schläft weiter. Damit es nun erwache und endlich die Frucht verzehre, setzt sich eine Mücke auf seine Hand oder „auf eine seiner Hände“, wie HEBBEL sagt, um den Reim auf „Spende“ herauszubekommen. Es muß so aufgefaßt werden, daß der Geist der Natur Wind und Mücke sendet, damit der erwünschte Vorgang sich vollziehen kann.

d) Würdigung zweier Gedichte („Herbstbild“, „Haus im Walde“).

Im Anschluß an unsere Auseinandersetzungen über Früchte und den Wein (als Frucht und als Getränk) wollen wir noch zwei Gedichte HEBBELS hinsichtlich ihres ethischen Stimmungsgehaltes betrachten. Das erste, „Herbstbild“ betitelt (VI. 232), ist sprachlich makellos, von außerordentlichem Stimmungszauber, höchster Plastik und glänzendstem Kolorit. Form und Inhalt sind hier jene innige Verbindung eingegangen, die den besten Leistungen der Lyrik die Anmut höchster Natürlichkeit verleiht und das Dargebotene rein genießen läßt. Die Sprache ist nicht bloßes Gefäß, Vehikel, sondern sie ist zu einem lebendigen Körper geworden, der durch seine Bewegung den Inhalt offenbart. Die sittliche Idee, ohne die es bei HEBBEL nun einmal nicht gut abgeht, wird durch unsere Erörterungen besonders deutlich. Es handelt sich um ein Opfer, welches die Natur in ihren Produkten sich selbst darbringt, um eine Ernte, die sie selbst hält[1] und in der sie sich selbst genießt.

„Dieß ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als athmete man kaum,
Und dennoch[2] fallen raschelnd, fern und nah',
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

---

[1] Vgl.: „Auf Selbstgenuß ist die Natur gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind nur Zungen, womit sie sich selbst schmeckt“ (T. 2173) und die übrigen von WERNER im Inhaltsverzeichnis zu den T. unter „Selbstgenuß“ angeführten Stellen.

[2] Trotz völliger Windstille fallen im „Opfer des Frühlings“ (VI. 217 ff.) die Blüten von den Bäumen. Für HEBBEL bedeutet dies einen plötzlichen Schauder der Schönheit vor sich selbst, ein Opfer, das sie freiwillig darbringt. Vgl. VII. 280 u.

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dieß ist die Lese, die sie selber hält,
Denn heute lös't sich von den Zweigen nur,
Was vor dem milden Stral der Sonne fällt."

Es ist HEBBEL durchaus gelungen, das abgeklärte stille Ruhen der Natur in sich selbst zum Ausdruck zu bringen, und unsere Stimmung im Gleichgewicht von heiliger Scheu und inniger Sympathie zu erhalten, mit denen wir einem derartigen Vorgang, oder besser: einer solchen ethischen Situation gegenüberstehen; wir werden eins mit der Natur und genießen in feierlicher Betrachtung, was sie erfüllt. In der ersten Strophe malt HEBBEL die Situation nur, wie sie uns rein äußerlich entgegentritt und zwar mit einer besonders im 3. und 4. Verse hervortretenden Plastik, wie er sie selten erreicht. Die zweite Strophe bringt den ethischen Gehalt der Situation, aber ohne uns — und das ist besonders anzuerkennen — aus den Zuständen zu verdrängen. Die Vermittelung bildet aufs glücklichste der Ausruf: „O stört sie nicht" usw. Er ergibt sich unmittelbar als Ausdruck unserer Stimmung aus dem Vorhergehenden, ein weihevolles favete linguis, durch das wir uns unserer Gefühle bewußt werden, und welches den leichtesten und natürlichsten Übergang zum Folgenden bildet.

Das andere Gedicht, das erste der „Waldbilder", „Das Haus im Walde" betitelt (VI. 221/2), bietet ebenfalls eine ethische Situation.

Die erste Strophe schlägt den Ton an:

„Ich bin im Walde gegangen,
Da traf ich ein kleines Haus,
Dort gingen die Engel Gottes
Sichtbarlich ein und aus."

Von Engeln ist im weiteren Verlaufe keine Rede mehr; wir werden damit auf Ethisches vorbereitet, das uns sogleich in reicher Fülle entgegengebracht wird, und zwar zunächst in Gestalt von Früchten:

„Das Gärtchen, umher gezogen,
Bot Aepfel und Birnen genug,
Ein Weinstock spann sich durch's Fenster,
Der duftige Trauben trug."

Für den idealen Leser (im Sinne HEBBELS) dämmert die sittliche Idee, allmählich Gestalt gewinnend, bereits hier auf. Es folgt in der dritten Strophe die Schilderung einer Mutter, die ihren

Knaben säugt. Die Darstellung geht damit zur Betrachtung der Personen über, die in Beziehung zur umgebenden Natur gesetzt werden. Über die ethische Bedeutung des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind haben wir uns bereits ausgesprochen (131 ff.).

Die vierte Strophe bringt einen ethischen Vorgang:

„Nun pflückt sie die schwerste der Trauben,
Die selbst die Schulter ihr tickt,
Die Rebe will sie erquicken,
Wie sie ihr Kind erquickt."

Die Natur nimmt also Teil an dem sittlichen Vorgang, der sich zwischen Mutter und Kind abspielt, sie tritt in der Traube zu ihm in Beziehung.

Vor der Mutter stehen eine Flasche Wein und ein Becher für den abwesenden Gatten;

„Geräusch! — „Dein Vater, Knabe!"
Sie schenkt den Becher voll.
Noch nicht! Die Birne fiel nur,
Die sie ihm reichen soll."

Dieses Motiv des Herabfallens reifer Früchte haben wir bereits kennen gelernt, doch handelt es sich hier nicht um eine Lese, die die Natur selbst hält, sondern um eine Gabe derselben für den Vater; die Natur setzt sich abermals in Beziehung zu den Bewohnern des Hauses. Es scheint mir ferner von Bedeutung zu sein, daß eine Flasche Wein für den Vater bereit steht; jedes andere Getränk würde nicht in die ethisch gesättigte Stimmung passen.

In den übrigen Strophen wird uns mitgeteilt, daß der Dichter, obwohl er durstig ist und ihm ein Labetrunk gewiß nicht verweigert werden würde, sich doch scheut, den himmlischen Frieden des Idylls durch sein Dazwischentreten zu stören:

„Doch nein, ich will mich wenden,
Der Wald ist dick[1] und wild,
Ich will in den Wald mich verlieren,
Wer tritt hinein in ein Bild?"[2]

---

[1] Der „dicke" Wald begegnet noch VI. 224 Nr. 3 (Überschrift) VI. 169 3; die „dickste" Nacht VII. 17 10.

[2] „„Hinein schauen in idyllisches Glück, und es eben dadurch genießen, daß man von dem engen Raum, der es einschließt, nicht befangen ist. „Wer tritt hinein in ein Bild!"" (Zitiert von Werner VII. 281 m.)

Die nicht gerade sehr geschmackvolle Schlußwendung ist, rein inhaltlich, ein Pendant zu dem „O stört sie nicht, die Feier der Natur“. Was uns geschildert wird, ist ein Idyll, über das sich HEBBEL folgendermaßen äußert: „Das echte Idyll entsteht, wenn ein Mensch innerhalb des ihm bestimmten Kreises als glücklich und abgeschlossen dargestellt wird. So lange er sich in diesem Kreise hält, hat das Schicksal keine Macht über ihn“ (T. 1974).

Worauf es uns ankommt, ist der vom Dichter beabsichtigte ethische Stimmungsgehalt des Gedichtes. Es verbindet jeder, wenn er von Wein, Trauben, Früchten, der Mutter und dem Kinde und den Engeln Gottes liest, mit diesen Worten gewisse Vorstellungen und Gedanken, und es ist sein gutes Recht, sich vorzustellen oder zu denken, was ihm gerade am nächsten liegt und am bequemsten zur Hand ist. Unsere Aufgabe ist es, festzustellen, was sich HEBBEL vorgestellt und gedacht hat, als er die betreffenden Worte niederschrieb, und der Weg zu einer Lösung dieser Aufgabe führt uns vor allem zur Feststellung der Wortbedeutungen, d. h. wir müssen uns über diejenigen Gedanken und Vorstellungen klar zu werden suchen, die der Dichter mit jenen Worten zu verbinden pflegte. Diese Rekonstruktion kann nie eine vollständige werden, das innere Erlebnis HEBBELS, das er etwa beim Lesen des eben vollendeten Gedichtes hatte, sind wir nicht imstande, in uns auch nur annähernd zu reproduzieren; wir müßten dann, um ein Beispiel zu geben, den überaus geschmacklosen und wenigstens meinem ästhetischen Empfinden wehe tuenden Schluß: „Wer tritt hinein in ein Bild?“ zum mindesten erträglich finden, denn HEBBEL muß ihn wohl erträglich gefunden haben, sonst hätte er ihn nicht niedergeschrieben, ja er dürfte ihn sogar für eine treffliche und schlagende Pointe gehalten haben, wie die von WERNER herbeigezogene Tagebuchstelle zeigt, eine Pointe, die sprachlich bereits formuliert war, bevor das Gedicht entstand. Auf eine vollständige, ins Detail gehende Rekonstruktion des Erlebnisses des Dichters muß also von vornherein verzichtet werden, aber wir sind sehr wohl imstande auf Grund der Feststellung der Wortbedeutungen und der Vertrautheit mit der Weltanschauung HEBBELS, deren Signatur fast alle seine Produkte aufs deutlichste tragen, im großen und ganzen mit Bestimmtheit sagen zu können, was HEBBEL mit diesem oder jenem Gedichte zum Ausdruck bringen wollte, d. h. es so zu verstehen, wie er es verstanden wissen wollte. Vgl. Zeitschr. f. Aesth. II. I. 117 ff.

2. Tiere als sittliche Wesen. Unorganische Körper.

a) Vögel, Schmetterling, Eichhörnchen.

Neben Blumen und Früchten treten auch HEBBEL wohlgefällige Tiere als sittliche Naturprodukte auf. Das Gedicht „Vogelleben“ (VII. 120) haben wir bereits besprochen (28 ff.). Hier war das Vöglein Träger sittlich wertvoller Gefühle, die einem Menschen alle Ehre machen würden; der bevorstehenden Verklärung und Erlösung gewiß, erschien es „hocherhaben über jeden Schmerz dieses Erdenlebens“ (VII. 18 49/51) und empfing von Gott selbst die himmlische Ruhe. Dem „armen Vogel“ (VII. 80/1) werden menschliche Gefühle zugeschrieben; er sitzt im Käfig und denkt an Licht und Luft, an frische, schattige Haine und „an Blumen voll von Duft“, fliegt gegen die Stäbe seines Käfigs an und sinkt „blutig“ zu Boden.

„Du hast den Armen gesehen,
Und Schmerz durchzuckt Dich wild:
Du sahst — drum magst Du wohl bluten —
O Herz, Dein eigen Bild!“

In Nr. 2 der „Sprüche und Gleichnisse“ (VII. 155/6) zieht den Vogel ein mächtiges Sehnen hinaus ins Weite, er fühlt, daß er das Erstrebte finden wird, linde Luft, süßen Duft und neuen Lenz, die für ihn die Glückseligkeit, das nicht näher zu Bestimmende, in Worte nicht zu Fassende und doch innig Vertraute bedeuten;

„Du frägst mich viel,
Und das ist Spiel,
Die Antwort aber macht mir Müh'!“

Er zieht nun hinaus übers Meer,

„Und linde Luft
Und süßer Duft,
Sie wurden wirklich sein Gewinn!“

Diesem Gedicht und dem „Vogelleben“ schließen sich würdig an „Das Vöglein“ (VI. 152/3) und das „Meisenglück“[1] (VI. 284). Sie alle zeigen, wie gut HEBBEL die Darstellung des kleinen Vögeln eigentümlichen Anmutigen, Freundlichen und zum Teil Rührenden gelegen hat.

---

[1] Beide sind als Beispiele hier nicht zu verwerten.

Man kann nicht sagen, daß in den beiden ersten Gedichten menschliche Gefühle symbolisiert werden, denn das würde das Vorhandensein analoger sittlicher Gefühle im Vogel ausschließen. Wir werden aber, wenn wir an diese Gedichte einen aus HEBBELS Produkten gewonnenen Maßstab legen, sagen müssen, daß wir im vorliegenden Falle den Vögeln ebenso ein ethisches Streben zuzuerkennen haben, wie vorher den Blumen und Früchten, wobei es uns zunächst gleichgültig sein kann, ob dieses Streben als ein individuelles oder als ein in dem betreffenden Wesen wirksames allgemeines Streben der Natur aufzufassen ist. Jedenfalls ist ein sittliches Streben, ein sittlicher Auftrieb vorhanden und dieser ist demjenigen des Menschen analog, gleichviel, ob er mehr oder weniger deutlich ins Bewußtsein des strebenden Wesens fällt. Man braucht sich nur etwa des uns bekannten Sonetts „Rosenleben" (VII. 126) zu erinnern, in dem der Rose den menschlichen völlig verwandte Gefühle und Strebungen zugeschrieben werden, um einzusehen, daß es sich etwa im „armen Vogel" nicht um eine bloße Symbolisierung menschlicher Regungen handelt, sondern um ein dem menschlichen völlig verwandtes und analoges sittliches Streben nach dem Höchsten.

Auch der Schmetterling spielt bei HEBBEL als sittliches Naturprodukt eine Rolle und tritt uns gelegentlich als Symbol des Auferstehenden bzw. der Monade entgegen, d. h. als ein von analogem Streben erfülltes Wesen: „Grab! Ein schauerlicher Name, . . . aber, bebe nicht, o Herz, . . . aus der erstorbenen Raupenhülle schwingt sich ja ein schöner Schmetterling hervor" (IX. 5 73/7). Ähnlich, aber der späteren Anschauung entsprechend:

„Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,
Aber ergreife den Punct, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt."
(VI. 448.)

Dem „armen Vogel" verwandt ist „Der Schmetterling" (VI. 196/8). Ich will bemerken, daß in der Schönheit eines Tieres, sagen wir, um es allgemeiner zu fassen, in der Naturschönheit das sittliche Streben der Natur nach Verklärung zum Ausdruck kommt (Schönheit ist das Genie der Materie, T. 4035). Schönheit in der bildenden Kunst (wir können hinzufügen: und auch in der Natur) ist Resultat eines Kampfes physischer Kräfte, wie die Versöhnung in

der Tragödie (und tragischen Geschichte) Resultat eines Kampfes geistiger Kräfte[1] ist (T. 3257). Ein Tier ist ein Gedanke der Natur (T. 5701), Gottes Gedanken sprechen aus der Natur (T. 5646) und Gott ist das Gewissen der Natur (T. 1881). Dichtung, Kunst überhaupt, und Naturschönheit haben dasselbe Ziel, Erhebung zu Gott. Es ist klar, daß damit der Primat weder der Kunst noch der Naturschönheit ausgesprochen ist. Hieraus erklärt sich der immerhin mißzuverstehende Ausspruch: „Selbst Raphael leistet nicht, was auf einem Schmetterlingsflügel geleistet ist“ (T. 6183), was natürlich durchaus nicht in dem Sinne aufzufassen ist, als habe Hebbel das Wesen der Kunst in der mehr oder minder vollkommenen Nachahmung der Natur erblickt.[2]

In einer Reiseschilderung vom Semmering ist von Schmetterlingen die Rede, die sich in Duft „berauschen“ und die Seligkeit des Rausches durch Fliegen verdoppeln (T. 4221 $_{36}/_{6}$).

α) Würdigung der Gedichte. „Ein Bild aus Reichenau“ und „Sommerbild“.

Zwei der schönsten Gedichte Hebbels „Ein Bild aus Reichenau“ und „Sommerbild“ (VI. 230) sind für unsere Betrachtung wichtig.

---

[1] Ist das Resultat ein (ethisch) negatives, so entsteht Häßlichkeit (T. 3483). Doch ist damit Hebbels Ansicht über das Häßliche nicht erschöpft.

[2] Vgl. „An ein schönes Kind“:

„O! würdest Du der Maler und der Dichter
Gewaltigster, Du wirst durch all Dein Ringen
Das Höchste nie, wie jetzt im Spiel, verrathen,
Nie so das Schöne durch der Farbe Lichter,
Nie so das Reine durch Dein frömmstes Singen,
Nie so das Menschlich-Göttliche durch Thaten!“

(VI. 321 u., 322 o.)

Es gilt dies nicht nur von der äußeren Erscheinung, sondern auch vom moralischen Handeln. Hebbel berichtet von der goldenen Hochzeit eines schlichten Ehepaares, der er beigewohnt hat und schließt nach einer Schilderung der einfachen und braven Leute: „Was sind alle Schlachten Napoleons, alle Werke Raphaels, Shakespeares und Mozarts gegen den Entsagungsmuth, den ein solches Leben voraus setzt!“ (T. 5926). Den anläßlich des Hamburger Brandes hervortretenden Wohltätigkeitssinn rühmend, sagt er: „Alles so menschlich-schön, daß man ausrufen muß: ein einziger dieser Züge gereicht der Menschheit mehr zu Ehren, als alle möglichen Tragödien, die gedichtet sind oder noch gedichtet werden können“ (T. 2571). Vgl. ferner X. 184 u./185 m. und hinsichtlich der äußeren Erscheinung die Bemerkung über die Gesichter bedeutender Männer (T. 6110).

Ein Bild aus Reichenau.

Auf einer Blume, roth und brennend, saß
Ein Schmetterling, der ihren Honig[1] sog,
Und sich in seiner Wollust[2] so vergaß,
Daß er vor mir nicht einmal weiter flog.

Ich wollte seh'n, wie süß die Blume war,
Und brach sie ab: er blieb an seinem Ort;
Ich flocht sie der Geliebten in das Haar:
Er sog, wie aufgelös't in Wonne,[3] fort!"

Wir haben, um das Gedicht voll zu würdigen, uns der sittlichen Vorstellungen zu erinnern, die sich für HEBBEL an die Blume, den Schmetterling und die Geliebte knüpfen. Das Ganze ist ein von ethischem Gehalte durchsättigtes Idyll; die Verkörperung des Gehaltes ist HEBBEL in bewunderungswürdiger Weise gelungen. Das Zuständliche wird uns unmittelbar gegeben, der warme, sonnige Sommertag, die lebensvolle, stille, zur Frucht sich drängende Natur ringsumher, die von Leben geschwellte, reifende Ruhe, die auf der Erde liegt, das alles wird uns auf das lebhafteste vermittelt. Alles reift und füllt sich, nicht in unruhigem Drängen und unbestimmtem Hoffen, sondern in stiller Pracht und sicherer Ruhe der hohen Bestimmung entgegenwachsend, keine aufdämmernde Ahnung des Zukünftigen, sondern die volle, reich machende Gewißheit. Es ist ganz erstaunlich, was hier zwischen den Worten hervorblüht, was gesagt wird, ohne daß der Dichter davon redet. Was liegt allein in den Worten: „roth und brennend"[4] und: „Ich wollte seh'n, wie süß die Blume war!" Man beachte, wie der Mensch in die Natur gestellt ist, teilnehmend an ihrem sittlichen Streben und Genießen, mitten in ihr stehend, eins mit ihr, nicht objektiv betrachtend und als Zuschauer bewundernd. Es ist HEBBEL vollständig geglückt, das, was wir nach ihm den sittlichen Gehalt des Sommertages nennen können, voll und rein zu verkörpern. Das Gedicht ist ein würdiges Pendant zum „Herbstbild"; beide erscheinen mir viel bedeutender nnd wertvoller als „Liebeszauber" und „Opfer

---

[1] Vgl. 142 u.

[2] Vgl. 156 Anm. 3.

[3] Vgl. VII. 77 28/4: Der Dichter saugt, wie eine Biene am Blumenkelch, an Gott. Der Proteus schlürft aus jeglichem Sein mit tiefem Entzücken den Honig (VI. 253 12/4).

[4] Rot ist die Farbe des Lebens, die Nebenbedeutung von „brennend" kennen wir.

des Frühlings". KUHS Lob (KUH II. 566 u.) verdient es im höchsten Maße.

Einen ethischen Vorgang bietet das „Sommerbild":

„Ich sah des Sommers letzte Rose steh'n,
Sie war, als ob sie bluten[1] könne, roth;
Da sprach ich schauernd im Vorübergeh'n:
So weit im Leben, ist zu nah' am Tod!

Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
Nur leise strich ein weißer[2] Schmetterling;
Doch, ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte,[3] sie empfand es und verging."

Die erläuternden Tagebuchnotizen führt WERNER (VII. 284 m.) an: „Eine Rose, so reif, daß ein Schmetterling, der seine Flügel regt, sie entblättert." Wir können hinzufügen: „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt" (T. 4324). Das gilt auch von der Rose. Der Tod bewirkt das Hinübertreten ins Allgemeine, das „Verschweben ins Unendliche", das hier durch den Flügelschlag des weißen Schmetterlings erfolgt, durch einen leisen, kaum merklichen Gruß aus dem Geisterreiche, als dessen Träger man den weißen Schmetterling immerhin ansehen darf.[4] Die Leichtigkeit des Sterbens der Blume ist durch ihre übergroße Reife bedingt, sie ist „so weit im Leben", daß ihr Übergehen in den Verband des Allgemeinen ohne weiteres erfolgt. Die Reife selbst dürfte, wie das „schauernd" andeutet, nicht als denkbar vollste Entwickelung des sittlichen Gehaltes anzusehen sein, auf sie paßt nicht der Ausspruch: „Wie fest hält der Baum eine unreife Frucht und der Geist ein unreifes Gebilde! Wie lösen sich beide, wenn sie gereift sind, von selbst ab!" (T. 2851), sondern es ist auf andere hinzuweisen, in denen darin der tragische Fluch erblickt wird, daß eine vergängliche Er-

[1] Vgl. die von WERNER angeführte Stelle: „Eine Blume, so dunkelroth, daß man denkt, sie müßte von einem Nadelstich bluten." Vgl. VI. 223 31/6.

[2] Auf die bei HEBBEL hervortretende Farbensymbolik werden wir noch zu sprechen kommen. Weiß ist die Farbe der Geister, des Vergeistigten, der Unsterblichkeit bzw. des Todes.

[3] Man beachte das an sich nicht glückliche Enjambement, das aber hier sehr am Platze ist, das Schwankende des Fluges des vorüberstreichenden Schmetterlings vortrefflich wiedergibt und falls es beabsichtigt war, von großer Virtuosität in der Versbehandlung zeugt.

[4] Hierauf scheint mir die Bezeichnung „weiß" zu deuten, die sonst wenig angebracht ist, da gerade die weißen Schmetterlinge die ordinärsten und am wenigsten geeignet sind, poetische Vorstellungen zu erwecken.

scheinung sich zu lange[1] halten will (T. 5499, vgl. T. 1902). Wir haben also in dem uns geschilderten Vorgang eine kleine Naturtragödie vor uns. Ob der unbefangene Leser sogleich auf diese Deutung kommt, sei dahingestellt, immerhin hat sich HEBBEL bemüht, in den Worten „so weit im Leben, ist zu nah' am Tod“ die Andeutung zu geben.

Das Gedicht ist sprachlich noch vollendeter, als das „Bild aus Reichenau“, der Vers zeigt eine anmutigere, wärmere Bewegung, die beiden ersten Verse der zweiten Strophe sind von erstaunlicher plastischer Schönheit und dabei einfach, klar und natürlich. Der Unterschied in der Stimmung ist, wenn man sich beide Situationen ihrem ethischen Gehalte nach vergegenwärtigt, höchst bedeutend; dort das stille, lebensvolle Reifen, hier der als notwendig empfundene und darum nicht versöhnungslose oder traurige Zerfall. Von dem „höchsten Blitz des Lebens, der zugleich schon das im Tode brechende Auge ist“, von dem KUH (K. II. 566 u.) fabelt, kann ich nichts entdecken; dergleichen Individuell-Interessantes und posierendes Gefühlsschaumschlagen enthält das Gedicht ganz und gar nicht; es handelt sich um einen ethischen Naturvorgang, um das Erlöschen einer Erscheinung, in dem wir den Vollzug eines ewigen Gesetzes erblicken, und dessen Begreifen uns eins werden läßt mit dem Geiste, der alles Lebendige regiert. Lehrreich ist ein Vergleich der beiden Fassungen der Pointe, wie sie in Versen und in Prosa (in der zitierten Tagebuchbemerkung: „Eine Rose, so reif, daß ein Schmetterling, der seine Flügel regt, sie entblättert“) vorliegt. HEBBEL sagt nicht: ein Schmetterling, der vorüberfliegt; am besten wäre das unendlich poetische Bildchen wohl so aufzufassen, daß der Schmetterling sich auf der Rose niederläßt und halb flatternd, halb auf ihr ruhend,[2] durch die leise Berührung sie entblättert. Diese Vorstellung bietet die Lösung des Ganzen, der Idee und der bildlichen Verkörperung nach, dar. Das Entblättertwerden einer überreifen Rose durch die Berührung des Schmetterlings ist im höchsten Grade anschaulich, durchaus glaubhaft, bringt die unnatür-

---

[1] Es ist ja auch des Sommers letzte Rose.

[2] Vgl. den analogen Vorgang im „Meisenglück“ VI. 284 u. Dazu die Anmerkung VII. 299 m.: „Ein Vögelchen, das sich zum Ausruhen auf einen Grashalm niederließ, dabei aber, als der Halm sich bog, und einzuknicken drohte, fortwährend mit den kleinen Flügeln flatterte, um sich leichter zu machen.“ Der Schmetterling würde dasselbe thun, weil die bei der Berührung sich ablösenden Blätter herabfallen.

liche Reife der Blume zum Bewußtsein und vermittelt durch das eminent Zuständliche aufs Deutlichste und Packendste die Idee des Gedichtes; wir sehen ohne weiteres ein, daß die höchste Überreife unmittelbar an den Untergang geknüpft ist, daß sie notwendig beim ersten Anlaß in ihn übergeht. Die im Gedicht selbst gegebene Lösung zwingt uns aus dem anschaulichsten Bilde in eine Reflexion hinein, die sich, und das ist das Fatalste und Verdrießlichste an ihr, sogleich als die eigentliche Absicht des Dichters offenbart, als die gewollte „Poesie der Idee"; das „Vergehen" der Rose durch das Vorüberfliegen eines Schmetterlings (anders ist es nach dem Wortlaut des Gedichtes, an den man sich doch halten muß, nicht aufzufassen) hat etwas Gespensterhaftes, Unnatürliches und Unglaubhaftes; wir werden hier lediglich an die nackte Idee verwiesen, alles löst sich in Überlegung auf, denn, rein zuständlich genommen, ist der Vorgang nicht mehr einzusehen. Durch die Reflexion, die er uns aufzwingt, wirft uns der Dichter selbst aus dem Zuständlichen, in dem wir uns so wohl fühlen, hinaus. Die Idee sollte aus dem Zuständlichen fließen, als letzte Auflösung über dem Ganzen schweben und sich mit seinem Gesamteindruck harmonisch verbinden; hier aber springt sie in das Gedicht vor Toresschluß hinein, um eine Wirkung zu antezipieren, die nur die Totalität des Gedichtes hervorrufen sollte.

Wir sehen hier zu unserm größten Bedauern Hebbel wieder in seinen alten Fehler verfallen: sobald er eine Idee auch nur einigermaßen untergebracht hat, d. h. so, daß er weiß, was gemeint ist, glaubt er seine Aufgabe gelöst zu haben. Er bringt sich damit um die besten Wirkungen; so klar, farbenprächtig und glänzend das Gedicht anhebt, so verschwommen und farblos schließt es. Man kann hier nicht einwenden, daß die im Tagebuch notierte ausgezeichnete Fassung in den beiden letzten Versen nicht unterzubringen gewesen wäre, daß Reim und Rhythmus dies nicht zugelassen hätten u. dgl. m.; das ist Sache des Dichters und es ist sein Pech, wenn es mißlingt oder nicht geht.

Dem „Sommerbild" inhaltlich verwandt sind „Die Rosen"; wir haben uns schon früher (78 ff.) mit diesem Gedicht beschäftigt.

Bezüglich der Vögel sei noch erwähnt, daß der Proteus auch in der Brust der Nachtigall wohnt, ihr Liebe ins klopfende Herz haucht und sie nun, nachdem er sie verlassen hat, „in ewigem Schmerze" singen läßt (VI. 254 29/32). Ähnlich VII. 108 17/24. Auch der Adler wird von Hebbel geschätzt; aus Kühnes „Verschwörung

von Dublin“ die Worte zitierend: „Schüttle endlich Dein Schlangenhaupt, Nemesis, und entlaß die Sturmvögel, die in Deinen Locken nisten“, notiert er mit Entrüstung: „Ist es nicht unerhört, Geier und Adler unter Vipern und Nattern zu verstecken? Aber das ist die Plastik dieser phantasielosen Gesellen“ (T. 6129). Vipern und Nattern haßte Hebbel, es waren unsittliche Geschöpfe für ihn; Adler müßten etwa in Gesellschaft von Löwen auftreten. Sehr bezeichnend ist auch die Bemerkung: „Im Zoologischen Garten der Adler, der mich fünf Minuten lang mit ausgebreiteten glänzenden Flügeln ansah“ (T. 6021). Sicherlich glaubte Hebbel, daß das Tier es fühle, einen dramatischen Dichter, einen Kollegen aus dem Reiche der großen Geister vor sich zu haben. Vgl. die von Werner im Register zu den T. unter „Adler“ angeführten Stellen. Den Schwan, der sonst bei Dichtern eine wichtige Rolle zu spielen pflegt, konnte Hebbel nicht leiden, da er einmal durch einen Schwan ein Hündchen verloren hatte. (Kulke, Erinnerungen an Fr. H., Wien 1878, Seite 28/9.) In den Gedichten werden Raben mit Mordtaten in Verbindung gebracht, so VI. 168 $_{75}$ff., VI. 443 $_{46}$, VII. 170 $_{17}$ff. Im Tagebuch vermerkt Hebbel: „Strychnin-Alkaloide aus Krähen-Augen“ usw. (T. 5801). Zu Schlangen, Spinnen und dergleichen Ungeziefer vgl. VI. 436 $_{57}$ff., VI. 224 (wo auch von giftigen Pflanzen die Rede ist) VII. 170 $_{13}$. Solche, Hebbel widerwärtige Tiere können wir als unsittliche Naturprodukte bezeichnen, doch ist nicht zu vergessen, daß auch sie berechtigte Seiten des Naturgeistes darstellen. Vgl. VI. 364 m. u. (Devise für Kunst und Leben) und dazu Br. IV. 127 $_{29}$ff. und T. 2970.

β) Erklärung des Gedichtes „Das Geheimniß der Schönheit“.

Sehr instruktiv ist endlich der Nachruf im Tagebuch (T. 5937/8) und das Gedicht „Das Geheimniß der Schönheit“ (VI. 404/5), die Hebbel einem Eichhörnchen, das er besaß, gewidmet hat. „Dieß Thier“, so schreibt er, „war so einzig, daß es Jedermann wie ein Wunder vorkam, und mir wie eine Offenbarung der Natur.“ Keine Maus, keinen Wurm will er mehr zertreten, „ich ehre die Verwandtschaft mit dem Entschlafenen... und suche nicht bloß im Menschen, sondern in Allem, was lebt und webt, ein unergründliches, göttliches Geheimniß, dem man durch Liebe[1] näher kommen kann. So hat

[1] Vgl. 143 Anm. 1. Es handelt sich, besonders in unserer Tagebuchaufzeichnung, um den erweiterten Begriff der Liebe, wie ihn Hebbel später ausgebildet hat.

das Thier mich veredelt" usw. (T. 5937 10/9). „Veilchen[1] werden Deinem Grabe entsprießen, Du allerbestes Kind, wie ich Dich unzählige Male rief! und nie werde ich etwas Uebles thun, wenn ich an Dich denke, denn Du hast Dich zu den Genien meines Lebens gesellt und blickst mit anderen theuern Todten auf mich herab." „Du warst mir Ersatz für die Verräther,[2] die mich auf so niederträchtige Weise verließen"[3] (T. 5937 20/9). Der Nachruf umfaßt (in WERNERS Ausgabe) über sechs Seiten und ist mit HEBBELS vollem Namen unterzeichnet. Das Gedicht ist von „heil'ger Scheu und süßer Neigung" durchweht und läßt zunächst nicht im mindesten ahnen, an wen es gerichtet ist, man denkt, etwa an ein Kind von zauberhafter Schönheit, an ein Wesen, wie Mignon, und ist höchst erstaunt, wenn man erfährt, wer hier besungen wird. Nur einige Strophen seien angeführt:

„Zwar scheinst Du, wie aus einer lichtern Sphäre
In uns're Nacht hinab getaucht,
Als ob der Duft in Dir verleiblicht wäre,
Den still der Lotos in die Lüfte haucht."

„Du bist der Schmetterling, der auf den Flügeln
Den Schlüssel zu der Schöpfung trägt
Und sie im Gaukeln über Au'n und Hügeln
Vor'm Stral der Sonne aus einander schlägt."

„Du pflückst in einer kindlich-leichten Regung
Dir Blüte oder Frucht vom Baum
Und weckst durch eine liebliche Bewegung
In uns den frühsten[4] Paradieses-Traum." (VI. 404/5.)

Allein diese Verse müßten zu denken geben und zu Untersuchungen veranlassen, wie wir sie hier angestellt haben, denn das ist für den, der HEBBELS Naturphilosophie nicht genauer kennt, keine bloße Emphase mehr. Wenn HEBBEL im Alter von 48 Jahren als ernster und besonnener Mann derartiges schreibt, so muß irgend ein verborgener Sinn dahinter stecken, der uns das Ganze erklärt und be-

---

[1] Vgl. 146 Anm. 3.

[2] KUH und DEBROIS VAN BRUYCK, denen HEBBELS herrschsüchtige Bevormundung auf die Dauer unerträglich geworden war.

[3] Es ist sehr wahrscheinlich, daß HEBBEL hier die Freude an dem Eichhörnchen als Entschädigung des Weltgeistes für den ihn äußerst schmerzlich berührenden „Verrat" betrachtet.

[4] den wir als Kinder träumten, also den seligsten.

greiflich macht; es ist ausgeschlossen, daß es sich hier nur um Hyperbeln handelt. Uns wird es nach unseren bisherigen Erörterungen leicht, alle Einzelheiten des Gedichtes zu erläutern.

Es ist mir nicht bekannt, daß das Eichhörnchen sich Blüten von den Bäumen pflückt (für HEBBEL konnte diese Vorstellung nichts Befremdendes haben, da er lediglich sittliche Beziehungen im Auge hat), ebensowenig, daß das Tier sich Früchte „in einer kindlich-leichten Regung“ vom Baume holt, während wir gewohnt sind, anzunehmen, daß es dies tut, um sie früher oder später zu verzehren. Es ist eben ein sittliches Geschöpf, eine holde Offenbarung des Naturgeistes und „versteht“ die Früchte und die Blüten, die Gleiches verkörpern, wie das Tier selbst, und mit denen es sich innig verwandt fühlt. Es ist ferner mehr als sonderbar, ein Eichhörnchen als scheinbare Verleiblichung des Duftes der Lotosblume oder als Schmetterling zu bezeichnen, der den Schlüssel zur Schöpfung auf den Flügeln trägt, und, wie Vers 31 geschieht, von seiner „Schönheit leuchtendem Entfalten“ zu reden. HEBBELs hypersubjektiver Zug[1] tritt hier besonders deutlich hervor. Die „Schönheit“ des Tierchens ist für ihn Offenbarung[2] des göttlichen Geistes. Gott spricht sich in der Natur aus, wo er von jedem verstanden wird, sagt HEBBEL bereits im Jahre 1835 (T. 72), aus der Natur sprechen Gottes Gedanken, zu ihr fühlt er sich hingezogen; „man wird so von Neuem Kind,[3] aber mit Bewußtseyn und darum für immer; man fühlt sich dem Urgrund[4] eine lange Zeit durch die einzelnen Erscheinungen entfremdet, aber man kehrt zuletzt unbefriedigt[5] wieder zu ihm

---

[1] „„Wenn das Eichkätzchen reden könnte, welche wunderliche Gedanken über Sonnenschein und Duft würden wir vernehmen? Denn eigentlich ist der Eindruck immer vorüber, sobald sich ein Wort dafür findet und vielleicht sind die Thiere nur darum stumm, weil sie zu stark und zu einseitig empfinden““ (T. 5736). An seinem Eichkätzchen mache er Erfahrungen, „die über Alles hinausreichen, was man der Thierwelt bisher zugestand“. Er führt hierauf aus, daß das Tier zwischen groß und klein (d. h. zwischen einem großen und einem kleinen Stück Zucker) unterscheiden kann und daß es Ortssinn hat (d. h. weiß, wo sein Nest ist). T. 5922. Ähnliches T. 2358.

[2] Vgl.: „— Kätzchen, schöner Elf,
Gottes einz'ges Sonntagsstück.“ (T. 5742.)

[3] 177 Anm. 4.

[4] Vgl. das geistige Analogon des außer den fünf Sinnen existierenden „Gemeingefühls“, „das vielleicht den gemeinschaftlichen Urgrund des Menschen und des Thieres wieder herstellt“ (T. 5649) und die Bemerkung, daß die Bäume Sanskrit reden (T. 2131).

[5] von den einzelnen Erscheinungen.

zurück, weil man erkennt, daß nur er Alles in Allem bietet" usw. (T. 5646). Auf Seite 170/1 habe ich bereits einige Stellen angeführt, aus denen sich ergibt, daß (nach der späteren Ansicht) monadengleiche Wesen auch in der Natur möglich sein müssen; daß die tragisch betrachtete Geschichte zuweilen monadengleiche Konstellationen hervorbringt, zeigt die Betrachtung: „Nicht in der Kunst allein, auch in der Geschichte nimmt das Leben zuweilen Form an, und wo dies geschehen ist, da soll die Kunst ihre Stoffe und Aufgaben nicht suchen" (T. 1655); die Tätigkeit der Kunst würde hier überflüssig sein und sich auf ein bloßes Abschreiben beschränken. In dem besungenen Eichhörnchen haben wir eine Monadenrealisierung zu erblicken; so sagt denn HEBBEL auch von ihm:

Zwar scheinst Du, wie aus einer lichtern Sphäre
In uns're Nacht (sic) hinab getaucht,
Als ob der Duft in Dir verleiblicht wäre,
Den still der Lotos in die Lüfte haucht.

Doch ist's nicht dieser Zauber, der uns bindet,
Uns trifft ein höherer durch ihn,
Bei dem die Seele schauernd[1] vorempfindet,
Wie alle Welten ihre Bahnen zieh'n.

Du magst Dein Auge senken oder heben,
Den Reigen führen[2] oder ruh'n,
So spiegelt sich das allgemeine Leben,
Dir selbst Geheimniß, ab in Deinem Thun."

Kein Zweifel, daß wir es hier mit einer Monadenrealisierung zu tun haben. Den Schlüssel zur Schöpfung trägt es,[3] es hat Flügel, d. h. es fliegt, erhebt sich über unvollkommenere, in „Nacht" und Gebundenheit lebende Wesen, der Dichter und die Seinen betrachten es, „als zög' ein neuer Stern die erste Spur", als begänne eine neue Ordnung der Dinge, es weckt in ihnen den „frühesten Paradieses-Traum" und stillt in ihnen „das ewige Bedürfniß", den Schmerz, die Sehnsucht nach der Verklärung des Unendlichen.[4]

---

[1] Vgl. zur Erklärung der Wortbedeutung 163 Anm. 2.

[2] Wohl Anspielung auf Vorgänge, wie T. 5928 oder T. 5968, wo geschildert wird, wie das Tier tanzt bzw. von Zweig zu Zweig hüpft, immer von neugierigen Vögeln begleitet und betrachtet.

[3] Auch der Künstler hat ihn, der aus sprödem Stoff „das ungeschaff'ne Urbild alles Seins, das, was werden sollte und nicht ward", erlöst (VI. 246 ıs ff.). Wissen von den Monaden gibt Einsicht in den Plan der Schöpfung, den „Schlüssel" zu ihr.

[4] Vgl. 180 Anm. 4.

Das Tierchen war in HEBBELs Augen mehr als ein gewöhnliches Naturprodukt, wie wir solche kennen gelernt haben, mehr als eine bloße „Verleiblichung von Düften", es war ein allgemeines Wesen, ein vollständig geläutertes Glied des Ganzen, in dem der Geist des Weltalls in ganz bestimmter Form sich offenbart, eine „Form" (in der späteren Bedeutung), eine Offenbarungsform des Geistes schlechthin, in der er ungetrübt existiert und deren er bedarf, um sich in seinem vollen Reichtum zu entfalten. In dieser Eigenschaft ist das Tier unsterblich, schaut es als „Genius seines Lebens"[1] auf HEBBEL herab und bewahrt ihn, indem er seiner gedenkt, davor, Übles zu tun, d. h. eben etwas, daß der sittlichen Harmonie des Weltalls, die das Tier in bestimmter Art und Weise darstellt, nicht entspricht. Physisches und Geistiges setzt HEBBEL, wenn es sich um das richtige Verhältnis einer Vereinzelung zum Weltganzen handelt, einander gleich: „Es scheint doch ganz der nämliche Prozeß in der physischen und in der moralischen Welt zu walten, das Streben nämlich, die wenigen, in sich selbst beruhenden Gesetze der Harmonie, des Übereinstimmens der Dinge mit sich selbst,[2] einem widerspenstigen Stoffe gegenüber geltend zu machen, und ich glaube, dieses Streben findet in der häßlichen Seele ganz denselben und keinen anderen Widerstand, als im häßlichen Körper." T. 3483 (vgl. 171 o.). Verstand und Vernunft sind nur „Elemente neben anderen", „wie Luft und Feuer neben Erde und Wasser",[3] und in der sittlichen Welt, wie in der physischen ist alles in Organismen gebunden, die auf „gesetzlichen Mischungs-Verhältnissen" beruhen (T. 5820).

Diese Erwägungen müssen wir anstellen, wenn wir das Gedicht würdigen und verstehen wollen.[4]

---

[1] Selbst „Form" zu gewinnen, ist auch sein Streben. Vgl. P. 285 m. 286.

[2] Des „von Anfang an Gewesenen" und des „Gewordenen" (T. 466), d. h. der Monade und ihrer Erscheinung. Vgl. „Der Mensch" (VII. 176; die „Wurzelkraft" geht von der Monade aus).

[3] Daß in diesen die Keime aller Geschöpfe und Wesen, auch des Menschen, stecken, wurde schon mehrfach erwähnt.

[4] Verwandtes findet sich im Sonett „Die Schönheit" (VI. 318/9):

„Denn, die als unerreichbar vorschwebt Allen,
Die Harmonie, ist Deinem Wesen eigen."
„Drum dienst Du, uns dem Höchsten zu verbinden,
Wir stehen ihm nicht länger fern mit Grauen,
Es tritt uns nah' in Dir, wir können's lieben!"

Grauen s. v. a. heilige Scheu, Ehrfurcht. (179 Anm. 1 usw.)

Zunächst, d. h. wenn man noch nicht weiß, an wen es gerichtet ist und HEBBELs naturphilosophische Ansichten nicht kennt, hat man, wie ich schon bemerkte, den Eindruck, als werde hier ein Wesen besungen, das in märchenhafter Anmut und unsäglichem Liebreiz wie ein Gruß aus einer besseren Welt den Kreis des Dichters durch seine Gegenwart beglückt und in sanftem Zwange die Gemüter zur Veredelung führt. Es wird ein Ton sehnsüchtiger und doch erhebender Wehmut angeschlagen, noch mehr vom Schimmer einer seligen Trauer umflossen, als etwa in HEINES Gedicht „Du bist wie eine Blume" hineinklingt. So geht es fort bis ans Ende, in emphatischer Sprache, die Bilder atmen ein weiches Pathos, das den unbekannten Träger so vieler Anmut liebkost und in frommer, fast klagender Fürsorge um ihn sich ergießt. Man lauscht, wie beim Erklingen seltsamer, feierlicher Töne. Die Unbestimmtheit, in der der Gegenstand gelassen wird, umgibt ihn mit allen Reizen des Weltentrückten, Rätselhaften und eröffnet unserer Phantasie ein weites Gebiet einer, letzten Endes freilich ziemlich resultatlosen aber äußerst lebendigen Tätigkeit. Es bleibt ein Bedürfnis zurück, den undurchdringlichen Schleier zu lüften, den HEBBEL über den Gegenstand seiner Sehnsucht, Liebe und Bewunderung gebreitet hat. Da erfahren wir endlich, worum es sich handelt; um ein Eichhörnchen! Mit einem Schlage verändert sich die Wirkung des Gedichtes, das elegische Pathos verwandelt sich in seltsame Geschraubtheit, die keineswegs verschwommene, gestaltenreiche Mystik der Bilder schlägt in unverständliche und höchst unangebrachte Übertreibung um, ein klaffender Riß treibt das Ganze auseinander, Darzustellendes und Dargestelltes liegen unvereinbar nebeneinander, und nur der heilige Ernst des Dichters, der aus jeder Zeile spricht, bewahrt die Dichtung vor dem Schicksal, als lächerlich, ja als albern beiseite geworfen zu werden.

Wie HEBBEL selbst sagt, hat er im „Geheimniß der Schönheit" „die Fülle anmutiger Bilder aufsummirt", die das niedliche Tierchen darbot (T. 5938 86/7). Er versteht darunter seine graziösen Bewegungen, sein Umherhüpfen und Klettern, seine Anhänglichkeit und Zutraulichkeit und allerlei anmutige und rührende Züge, von denen er berichtet. Wie vortrefflich hat es HEBBEL verstanden, dergleichen im „Meisenglück" oder im „Vöglein" zu schildern, aber in unserm Gedicht ist keine Spur davon zu finden, etwa eine Charakterisierung der Grazie, Geschicklichkeit, Behendigkeit, Gutmütigkeit oder des seinen Pflegern gezeigten Zutrauens usw. Unsere

Sympathie für Tiere zu erwecken, ist HEBBEL in den Gedichten „Schau' ich in die tiefste Ferne . . ." (VI. 408 ff.) und „Aus der Kindheit" (VI. 194 ff.) gelungen, aber im „Geheimniß der Schönheit" macht er gar nicht den Versuch hierzu. Er hat ferner alles getan, um den Gegenstand der Huldigung unerkennbar zu machen, ja er sagt nicht einmal, ob das besungene Wesen gestorben ist oder noch lebt. Vermutlich soll das alles einen tieferen Sinn haben. Jedenfalls haben wir es mit ethischen Betrachtungen zu tun, die das Tier in HEBBEL anregte. Erst umständliche Untersuchungen über die Wortbedeutungen und HEBBELS Naturphilosophie bringen uns diese Betrachtungen einigermaßen näher und ermöglichen uns eine freilich ziemlich unvollständige Konstruktion des Eindruckes, den HEBBEL hervorzubringen beabsichtigte.

Zu unseren Ausführungen über die sittlichen Eigenschaften der Tiere verweise ich noch auf HEBBELS Bericht über einen Traum seiner Gattin (T. 5849).

b) Gold und Edelsteine.

Als sittliches Naturprodukt gilt HEBBEL, wie ich endlich noch erwähnen will, das Gold. Als Symbol des Sittlichen haben wir es bereits kennen gelernt.[1] Im Sonett „Rechtfertigung" (VI. 311/2) wird das Gold von den „anderen Erden"[2] gescholten, weil alle Sonnen, wenn sie es küssen würden, nichts in ihm würden erwecken können, während sie selbst Bäume und Blumen zur Erquickung der Geschöpfe hervorgebracht hätten. Das Gold bleibt die Antwort nicht schuldig:

„. . . ich bin das längst gewesen,
„Was ihr jetzt seid, und wenn euch so viel Lenze,
Wie mir, entkeimten, werdet ihr mir gleichen;

Von mir sind keine Früchte mehr zu lesen,
Weil ich schon frei im eig'nen Dasein glänze,
Drum blüht und duftet[3] fort, mich zu erreichen!"

Das Gold ist, wie man sieht, ein Analogon des Eichhörnchens, es ist ein gesteigertes sittliches Produkt, ein monadengleiches Erzeugnis der Natur: „Frei im eig'nen Dasein glänzen", heißt nichts anderes, als Monade sein, Teil des Ganzen, ohne die eigene

---

[1] „Alles" ist der Mensch, „Gold", wenn er im sklavischen Gewühle frei von Leidenschaften, „bei'm Sirenenrufe kalt" ist, VII. 39 11 ff. usw.

[2] Die Metalle scheinen hier als verdichtete (versittlichte) Erde aufgefaßt zu werden.

[3] Wie schon mehrfach erwähnt worden ist, stecken Blumen usw. in der Erde.

Besonderheit aufzugeben (vgl. VI. 298 117/21). Die erläuternden Tagebuchstellen führt WERNER (VII. 309 o. m.) an: HEBBEL notiert (T. 3486) in Rede und Gegenrede den Gedanken des Gedichtes; auf den Vorwurf der Sterilität erfolgt die Antwort: „Das Gold hat seine Schuld an's Welt-All schon bezahlt, es ist Erde, die schon Alles gewesen ist.“[1] Etwas später sagt er: „Wenn das Gold einmal blüht, wie jetzt die Erde,[2] wird es die Frucht der Unsterblichkeit liefern“ (T. 3521). BAMBERG bemerkt dazu, daß dies im Widerspruch zu der vorher getanen Äußerung stehe. Ich kann das nicht finden; beide Aussprüche stehen offenbar im engsten Zusammenhang, nur drückt sich HEBBEL etwas ungeschickt aus. Davon, daß das Gold nicht mehr „blühen“ kann ist gar keine Rede, und ferner, was bedeutet „blühen“? besonders in der Wendung „die Erde blüht“? Es bedeutet, wie wir wissen: seinen sittlichen Gehalt von sich geben, ihn entsenden, nicht aber lediglich und im engeren Sinne: Bäume, Blumen, Früchte produzieren.

Warum aber das Gold, das mit sittlichem Gehalte, sagen wir „gesättigt“ ist, diesen Gehalt nicht soll entsenden, warum es nicht soll „blühen“ können, ist, nach HEBBELs Äußerungen, nicht einzusehen.

Blüht die Erde,[3] entsendet sie, die noch nicht völlig vergeistigte, ihren sittlichen Gehalt, so ist dies noch kein absolut reines Opfer, ihr sittlicher Gehalt, ihre Blüten, ihr Duft sind höchstens ein Symbol des reinsten Gehaltes, denn ihr selbst hängt noch Kreatürliches an, sie hat das caput mortuum noch nicht abgestreift. Der sittliche Gehalt hingegen, den das absolut reine Gold, das monadengleiche,[4] entsendet, ist absolut rein, von allem „Staube“ befreit und

[1] Vgl. „Einst: die Sonne geht noch auf, aber sie entlockt der Erde keinen Halm mehr pp. pp.“ (T. 4025): Alles Existierende ist entweder totes Element, „caput mortuum der Welt“ wie wir 158 u. sagten oder bereits Monade, völlig Totes, oder „Gewordenes“, wie HEBBEL sagen würde, nichts „Werdendes“ mehr.

[2] Natürlich nicht die Erde als Weltkörper (tellus), sondern als „Element“ (terrenum, terra).

[3] Dies wäre übrigens der korrekte Ausdruck für „die Blume blüht“; das Blühen der Blume wäre ein Blühen der Erde im Quadrat.

[4] Vgl. über THORWALDSENS Ganymed:

„Knabe, süßer, wunderbarer,
Unter'm Kuß des Zeus gereift,
Blüte, die in leuchtend-klarer
Schönheit nie der Wind gestreift.“ (VI. 281 1/4.)

Der Wind ist Hauch des Irdischen, des Staubes („Sturm“ war eins der Symbole des Bösen). Der Knabe ist eine Blüte, die nicht „an den Staub vermäkelt“ ist, wie HEBBEL einmal das Monadenhafte charakterisiert (VI. 296 46).

gibt nicht nur eine Ahnung des Höchsten, einen Vorgeschmack der monadalen Existenz, er vermittelt nicht nur Träume vom Monadenreich, sondern dessen Gehalt unmittelbar, er verleiht oder verbreitet „Unsterblichkeit", sobald er frei wird, sobald das Gold „blüht". HEBBEL hätte hinzufügen können, daß sich aus der Frucht des Goldes oder aus seiner Blüte das „Elixier der Unsterblichkeit" gewinnen lasse. Von diesem spricht er schon in früher Zeit: „Furchtbar wäre es, wenn das Elixier der Unsterblichkeit . . . erfunden würde . . ." „Wenn der Mensch eine Mischung aus allen Naturstoffen wäre, . . . so wäre jenes Elixier vielleicht ein Gebräu aus allen animalischen und vegetabilischen Säften" (T. 14/5). Es scheinen hier verwandte Gedankengänge vorzuliegen,[1] das Gold ist Erde, „die schon Alles gewesen ist", zum mindesten also alle vegetabilischen Metamorphosen hinter sich hat. Dasselbe in „Agnes Bernauer" (III. 186 u.). Es hängen diese Vorstellungen mit dem oft hervortretenden Gedanken zusammen, daß erst die Totalität der Vereinzelungen das große sittliche Ganze herstellt. Ähnlich: „Liebestrank: Nimm alle Kräuter, die auf Erden stehen; fehlt eins, so erweckt die Mischung Haß" (T. 5944). Zu blühen, Blüte, vgl.: „Wer nicht im Weibe das Ideale sieht, wo soll der es überhaupt noch sehen, da das Weib doch offenbar in seiner Blüthe die idealste Erscheinung der Natur ist" (T. 5653). Es ist hier an das uns über die Liebe Bekannte zu erinnern. Vgl. dazu das Gedicht „Auf ein altes Mädchen" (VI. 207/8). Die von WERNER mitgeteilte Variante:

„Und Deine ganze Seele blüht,
Gleich wie der reine Edelstein,
Auch angelaufen, Funken sprüht" (VII. 276 m.),

erläutert unsere Ausführungen über die Bedeutung des Wortes blühen und leitet zu Spuren einer anderen Anschauung hinüber, der zufolge auch Edelsteine sittliche Produkte sind. Er vergleicht sie mit Gedichten, die als Opfer für die Musen verbrannt werden könnten (T. 3584, T. 4027), und wirft die Frage auf, ob es nicht möglich wäre, daß das Erdinnere aus Edelsteinschichten bestehe, die nach ihrer Schwere und Dichtigkeit aufeinander folgten, wie auch die

[1] An der zitierten Stelle spricht er m. E. von einer vorzeitigen, verfrühten Erfindung dieses Elixiers, an der das Gold betreffenden Stelle von der natürlichen, dem Laufe der Welt nicht vorauseilenden Entwickelung einer dem Elixier in der Wirkung gleichen Frucht.

Gesteine, so daß also Schiefer, Granit usw. dann Saphir, Rubin usw. kämen und zuletzt der Diamant.[1] (T. 4518). T. 3149 ist vom „großen Diamanten im Erdinnern“ die Rede. Zu diesen Äußerungen sei noch auf den einzigen, höchsten Naturprozeß der Verdichtung hingewiesen, der nach HEBBELS Ansicht die Bewegung der Natur „im Geistigen, wie im Physischen“ beherrscht. Er führt einige Etappen des Vorgangs geistiger Verdichtung an: Stein, Pflanze, Tier, Mensch, Genie (T. 3192). Vielleicht hat er auch an eine physische Reihe gedacht, in der dann der Diamant dem Genie entsprechen würde. Soviel von den sittlichen Naturprodukten.

3. Farbensymbolik.

Bevor ich weitergehe, will ich noch einige Bemerkungen über Farbensymbolik einschalten. NEUMANN hat diesen Gegenstand in seiner Abhandlung über HEBBELS Jugendwerke gestreift (a. a. O. 7 und Anm.).

Im „Lied der Geister“ (VII. 63/4) singen die Elementargeister:

„Die menschliche Blume ist rosenroth,
Doch muß sie sich beugen vor Noth und Tod,
Trägt die Blume der Geister ein weißes Kleid —
Sie blüht im Garten der Ewigkeit.“

Die Nelke, „weiß und röthlich“, die der Dichter von der Geliebten empfängt, ist ihm „ein Grau'n erregend Bild“ des Menschenlebens:

„Weiß ist es wohl im Grunde,
Doch färben Angst und Noth
Mit Blut aus unserm Herzen
So viele Tage roth!“ (VII. 80.)

1856 schreibt er von der verstorbenen Geliebten:

„Der weißen[2] bist Du heute gleich,
Der rothen glichst Du gestern.“ (VI. 202 5/6.)

Des weißen Schmetterlings im „Sommerbild“ (VI. 230 o.) ist schon gedacht worden (173 Anm. 4), ebenso der Rose, die sein

[1] Der Schwere der betr. Edelsteine würde diese Reihenfolge nicht entsprechen, da meines Wissens der Saphir der schwerste der genannten Edelsteine ist. HEBBEL denkt in erster Linie wohl an die Härte (vgl. VII. 291 121) und konstruiert nun Schwere usw. dazu.

[2] Rose. Vgl. VI. 210 u. 7.

Flügelschlag entblättert, und der Blume im „Bild aus Reichenau“ (VI. 230 m). Beide sind von Leben erfüllt und rot. Die am bösen Ort im unheimlichen Walde zwischen anderen, „blaß wie der Tod“ aussehenden Blumen stehende dunkelrote Blume hat ihre Farbe nicht von der Sonne, die sie nie beschienen hat, sondern von der Erde, die Menschenblut getrunken hat. Hebbel spricht von ihrem „gestohlenen Purpur“ (VI. 223 so/9).

Wie man sieht, ist rot die Farbe des Lebens,[1] wie Hebbel auch einmal wörtlich sagt: „Die rothe Flamme . . . hat die Farbe des Lebens, denn roth ist das Blut und aus dem Blut kommt alles Leben“ (T. 4245). Es scheint sich indessen bei ihm mit der roten Farbe die Vorstellung des „Blutens“ im Sinne des Fühlens ungestillter Sehnsucht nach dem Ideal zu verbinden,[2] welches ja eine allem Leben beigegebene Eigenschaft ist. Dies zeigen die eben angeführten Verse über das menschliche Leben, dessen Sinnbild die weiß und rot gesprenkelte Nelke ist:

„Weiß ist es wohl im Grunde,
Doch färben Angst und Noth
Mit Blut aus unserm Herzen
So viele Tage roth.“

Wir „bluten“ infolge von Angst und Not (vgl. Neumann a. a. O. 7 Anm.).[3] Daß das Leben „im Grunde“ weiß ist, deutet auf seinen göttlichen Kern, der ja immer gerettet wird, auf die im Grunde göttliche Art alles Lebens, wie denn überhaupt weiß die Farbe der Geister, des Geistes, der Unsterblichkeit und des Todes ist. Wenn Hebbel sagt: „Poesie ist ein Blutsturz; der Dichter wird sein Blut los und es zerrinnt im Sande der Welt“[4] (T. 2102), so deutet dies

---

[1] Vgl. Die rote Sonne (VII. 118 2). Wenn er an etwas Schönes denkt, „fliegt ihm die rothe Farbe durch den Kopf“ (T. 1578). Das „rothe“ Kind, das unter dem Baume schläft (VI. 272 2), ist uns schon bekannt. „Freude am Daseyn ist Blut des Daseyns“ (T. 2021) usw.

[2] Vgl. T. 1578: „Im Russischen bezeichnet dasselbe Wort roth und schön. Übrigens fliegt mir, wenn ich an etwas Schönes denke, zugleich immer die rothe Farbe durch den Kopf.“

[3] Neumann scheint den Begriff des Schmerzes, als dessen Symbol er die rote Farbe treffend bezeichnet, nicht ganz in dem hier entwickelten Sinne zu fassen.

[4] Vgl. T. 2099 „An Elise!“ am Ende: „Es ist heraus aus meinem Herzen, das Beste, was darin war, nun will ich schließen; ich fühle mich matt, wie Einer, der sein Blut verlor.

einmal auf die in das Kunstwerk ausgeströmte Lebenskraft und Lebensfülle aber auch auf das heilige Bedürfnis, dem jedes Kunstwerk entspringt. Ganz besonders kommt dieses Bedürfnis zum Ausdruck in dem Wort: „Der Dichter, wie der Priester, trinkt das heilige Blut, und die ganze Welt fühlt die Gegenwart Gottes" (T. 1586). Hebbel nennt die Welt die „große Wunde Gottes" (T. 2663) und er vertritt öfters die Anschauung, daß die Welt etwas sei, das Gott mit Schmerzen betrachte, mit dem Bedürfnis nach Übereinstimmung mit sich selbst[1] in dieser Welt.[2] So wäre das Blut, das der Dichter trinkt, Gottes Blut, d. h. seine Sehnsucht nach Einheit mit der Welt. Es ist aber auch möglich, unter dem Blut Gottes seinen Lebensodem, das sein Leben Ausmachende, seinen Geist zu verstehen, den der Dichter „trinkt", d. h. mit sittlich aufstrebenden Gefühlen in sich aufnimmt. (Trinken hat bei Hebbel meistens diese Bedeutung. Vgl. „Schmerz ist der Durst nach Wonnen, VII. 155 u. usw.). Beide Auslegungen kommen auf dasselbe heraus. Rot tritt als Farbe des einer „Wunde" entströmenden Blutes, als Farbe der alles Leben bewegenden Sehnsucht, wie mir scheint, in der Betrachtung auf: „Das Leben — ein Weg zum Grabe, den der gemeine Mensch mit

---

[1] Vgl. die 180 m. zitierte Stelle T. 3483.

[2] Gott spiegelt sich in der Welt (T. 4024). Wir könnten Schmerzen Gottes sein (T. 3457, dasselbe VI. 376 m.). Der Mensch ist das Procrustesbett der Gottheit (T. 1687), die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit (T. 1744). Der Mensch ist Frost in Gott (T. 3696). Die Seele des Künstlers ist das Asyl der Gottheit (T. 1792) (Hebbel bemerkt dazu „Matt".) Nur durch den Dichter zieht Gott einen Zins von der Schöpfung; er gibt sie ihm schöner zurück (T. 2024), und anderseits wird der Schmerz der Menschheit im Dichter Musik (T. 3453). Das Ewige muß vom Zeitlichen so träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen (T. 2302). Gott mußte schaffen, um sich kennen zu lernen, er war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis (T. 1674 ganz ähnlich VI. 297 $_{97}$—298 $_{112}$). Die Welt ist Gottes Sündenfall (T. 3031). In allem Denken sucht Gott sich selbst; er würde sich schneller wiederfinden, wenn er nicht auch darüber dächte, wie er sich verlieren konnte (T. 3028). Das Monadenreich ist als der reinste Spiegel der Gottheit anzusehen. Nach Hebbel wissen die „höchsten Wesen" (Monaden) nur von Gott, nicht von sich, und daß wir von uns wissen, das ist „der Flecken im Spiegel" (T. 3086) usw. usw. Die angeführte Stelle: Die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit, scheint Frenkel a. a. O. 6 m. in dem Sinne zu verstehen, als biete die Schöpfung in ihrem, von der sittlichen Notwendigkeit beherrschten Leben keinen Raum für einen persönlichen Gott, als schnüre der Gang eben dieser Notwendigkeit das willkürliche Schalten und Walten eines „gütigen Hausvaters über den Sternen" vollständig ein. Ich kann mich dieser Deutung nicht anschließen, sondern verstehe unter „Gottheit" Hebbels sittliche Substanz.

farblosen Schweißtropfen, der Dichter mit rubinrothen Blutstropfen bezeichnet" usw. (T. 2665). Der Dichter weiß eben mehr vom Schmerz, als andere „gemeine" Menschen, er vergießt mehr Blut als sie. Die Rose ist ein „Aderlaß" der Erde (T. 4869); Sehnsucht sowohl, als lebendige sittliche Kraft der Erde ergießen sich in sie. (Die Poesie nannte er einen Blutsturz.) Mit den sittlichen Vorstellungen, die sich für HEBBEL an ein Gewitter knüpfen, mag die Bemerkung zusammenhängen: „Gewitter, purpurne Blitze, durchsichtiger breiter Purpur-Flammenstrahl" (T. 3247). Auch der etwas dunkle Ausspruch gehört hierher: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott — Lebenstraum des Menschen. Bunte Erde — das vergängliche Element des Menschen; der Mensch das vergängliche Element Gottes" (T. 2711). Der Mensch ist also Lebenstraum des „Staubes", d. h. der Elemente im Sinne des Kreatürlichen. Vgl. dazu: Die Natur hat nur einen höchsten Prozeß, den der Verdichtung. Bei ihrem auf das höchste Mögliche gerichteten Streben muß sie wunderbarerweise doch auf jeder Stufe verweilen. „Es scheint, als ob alle untergeordneten Bildungen auf Nichts, als auf Läuterung des Elements abzielten. So kommt sie vom Stein zur Pflanze, von der Pflanze zum Thier, vom Thier zum Menschen; so im Menschen zum Genie" (T. 3192). Daß der Mensch die höchste Spitze der Natur, ihr entwickeltstes Organ zur Erfassung des Göttlichen ist, wird auch sonst ausgesprochen. Wir wissen jetzt, was es heißen soll: „Der Mensch — Lebenstraum des Staubes". Ganz ähnlich sagt HEBBEL: in den Dichtern träume die Menschheit (T. 3539). Wenn er nur die glücklich preist, in denen die Natur unmittelbar wirkt (GOETHE, SHAKESPEARE) T. 1115, so bedeutet das, daß in ihnen die Natur ihren reinsten Lebenstraum träumt, sich rein ausspricht, was sie in ihren anderen Geschöpfen in dem Grade nicht vermag. Ebenso ist Gott der Lebenstraum des Menschen, d. h. der Mensch ist ganz der er sein soll und allein sein kann, wenn er Gott, d. h. eins mit der Weltseele ist, wenn er Gott denkt, ihn verwirklicht, sein reines Spiegelbild darstellt, was vorzugsweise in der Tragödie der Fall ist, wenn die Menschen „die Gottheit zu nothwendigem Leben erlösen", was in der Kunst geschieht (T. 538 2. Abs.), wenn sie aus sich selbst heraus das Sittliche und Göttliche gestalten; im Menschen führt der Staub sein höchstes Leben, in Gott der Mensch. Von Gott aus betrachtet ist so der Mensch „das vergängliche Element Gottes", d. h. die Menschheit ist das vergängliche Material, aus dem Gott immer wieder (insbesondere in tragi-

schen Ausgängen) als höchste Vollkommenheit desselben gestaltet wird, sie ist das „Element", d. h. das Lebensmedium Gottes (so, wie man etwa sagt, das Wasser ist das Element der Fische), in dem er lebt und offenbar wird. Die bunte Erde nun ist das vergängliche Element des Menschen (= der Menschheit): was die Erde hervorbringt, kulminiert im Menschen, ist Material zur Gestaltung des höchsten Naturbegriffes „Mensch", der die Vollkommenheit der „bunten Erde" ist. Es handelt sich im Menschen um ein bewußtes Ergreifen Gottes der Natur; im schönen Naturprodukt (Tier, Blume, Gold usw.) weiß die Natur nichts von Gott, jedenfalls nicht in einer dem Wissen des Menschen analogen Weise. Sofern die Natur in der Steigerung ihrer Produkte auf stufenweise „Läuterung des Elements" ausgeht, auf Erhebung des Elementarischen, Kreatürlichen in ihr, und als höchste Blüte den Menschen zur endlichen Erfassung der Gottheit aus sich hervortreibt, ist sie eben „Element" des Menschen, dessen Begriff oder Idee als höchster Gedanke über dem Gewühl ihrer Geschöpfe schwebt, ist sie Material, aus dem der Mensch gestaltet wird.[1] In dieser Eigenschaft ist sie eine Strebende, zu hohem Leben sich Drängende und kann als „bunt" bezeichnet werden. Überhaupt scheint für Hebbel Farbenpracht ein Attribut vorwärts und hinauf drängenden, sagen wir „blühenden" Lebens zu sein. Vgl.: „Die Frauen sollten es machen,[2] wie das Jahr; der Frühling kleidet sich in den ersten Schmelz,[3] der Sommer prangt in der vollen Pracht der Farbe, aber der Herbst dämpft sie weise und der Winter löscht sie völlig aus" (T. 6096). Am jüngsten Tage schwinden alle Farben aus der Welt: „Jüngster Tag. Eine ungeheure rothe Blume, die alles Roth einsaugt und mit der alles Roth aus der Welt weicht, eine Blume usw.

---

[1] „Die ganze Natur arbeitet für den Menschen, aber der Mensch arbeitet nur für sich; dadurch schließt sich der Kreis . . . auf der höchsten Stufe mußte diese Selbst-Verzehrung und daran geknüpfte Neigung sich nothwendig ergeben" (T. 4850). Vgl. „Im Thier tritt die Natur dem Menschen hülflos und nackt entgegen und spricht: ich that so viel für Dich, was thust Du jetzt für mich? (T. 5795).

[2] Bezüglich ihrer Toilette.

[3] Vgl. den Bericht über einen Ball: „Ich sah meine Tochter zum ersten Mal tanzen. Liebliches Bild, nicht für mich allein; ganz eingehüllt vom Wirbel bis zur Zeh in jungfräuliche Scheu und wie aus einer Wolke hervorblickend und antwortend, wenn sie angeredet wurde" (T. 6058). Offenbar spielt Hebbel auch mit auf die Toilette an.

halb erträumt" (T. 4426). Auch an das Gedicht „Die Rosen" ist hier, wie mir scheint, zu erinnern (VI. 229 8/14). Vgl. 78 ff.

Weiß ist, wie schon gesagt, die Farbe des Todes. „... Es könnten Frühlingsträume in mir aufkommen, wenn nicht das weiße Haus mir vis à vis wäre. Man friert, wenn man eine weiße Masse sieht, man schauert vor einer weißen Gestalt, der Schnee ist weiß, Gespenster denkt man sich weiß usw." (T. 1361). Auch die Farbe der Unsterblichkeit, die Farbe der Monaden, wie man sagen könnte, ist weiß: THORWALDSEN,

„Der das, was werden sollte und nicht ward,
Weil es im Werden selbst schon halb erstarrt,
Das ungeschaff'ne Urbild alles Seins,
Erlös'te aus dem spröden Schooß des Steins" (VI. 246 153/6),

hat, wie es in einer Variante heißt, aus dem Stein „die weiße Flamme" getrieben[1] (T. 3138 VII. 289 m.); die Schönheit, als monadengleiche Vollendung des Irdischen gedacht, ist etwas Geistiges, also weiß. Vgl. „Die Schönheit, die ihre eigene Vergänglichkeit denkt: Weiß in Roth" (T. 3538).

Schwarz scheint die Farbe der Vernichtung zu sein: „Schwarze Flammen, Weltgerichtsflammen! Die rothe Flamme verzehrt zwar auch, aber sie hat doch die Farbe des Lebens" usw. (T. 4245). Ebenda notiert er: Tine als Chriemhild: eine schwarze Flamme! Groß! Uebergewaltig!" Schwarz sind die Rosen im Zauberhain, deren Düfte den jungen Ritter berauschen und in sein Verderben taumeln lassen (VI. 387 9). Der Teufel ist schwarz, die Engel sind weiß (T. 5272). Tückisch drängen sich die schwarzen Bäume am bösen Ort um den Verirrten (VI. 222 39), vom schwarzen Grunde blinzt das Auge der Schlange im unheimlichen Walde (VI. 224 76). „Ein echtes Talent ... ist die innerste Lebens-Ader dessen, der es besitzt, Alles, Lust, wie Leid, geht in sie hinein und verwandelt sich in ihr zu rothem oder schwarzem Blut" (T. 2993). Unter letzterem würden die selbstquälerischen, vernichtenden Gedanken zu verstehen sein, unter denen ja HEBBEL vor seiner Verheiratung oft gelitten hat, unter den roten die Leben schaffenden und Leben gestaltenden.

Den Tod kann man, wie noch bemerkt sei, rot, weiß oder schwarz denken, je nachdem man ihn als letztes Stadium des Lebens, als jenseitigen Zustand oder als Vorinstanz auffaßt.

---

[1] 170 u. 171 o.

4. Über Hebbels Verfahren der Setzung ethischer Werte auf Grund ästhetischen Wohlgefallens.

a) Allgemeines.

Es ist aus dem gegebenen Überblick leicht ersichtlich, daß das „Sittliche“ der Naturprodukte in dem Wohlgefallen liegt, das sie in Hebbel erregen. Die Früchte, die mit ethischen Vorgängen in Zusammenhang gebracht werden, sind eßbares Obst und erfreuen das Auge. Rosen bevorzugt Hebbel, ebenso Weintrauben, er unterläßt es jedoch, die Blüten des Weinstockes und die Früchte des Rosenstrauches zu besingen; „Rosen und Lilien, wo habt Ihr Euere Früchte?“ so heißt es einmal (T. 2952). Um sie kümmert er sich gar nicht. Das Kriterium für die sittliche Bewertung ist also nicht, wie man annehmen könnte, und wie Hebbel vorgibt, der ethische Naturprozeß und sein Resultat, sondern, wie ja auch ganz natürlich, das ästhetische Wohlgefallen an ganz bestimmten Blumen und Früchten, auf Grund dessen er, ohne sich darüber klar zu sein, sittliche Ideen in diese Naturprodukte und ihre Entstehung hineingeheimnißt. Zur Wertschätzung derselben gelangt er zunächst, wie jeder naive Mensch, aber er setzt das ihm persönlich ästhetisch Angenehme als objektiven ethischen Wert und findet nunmehr allein in diesem Wert, also in einer den Dingen angedichteten metaphysischen Eigenschaft derselben den Grund für sein Wohlgefallen an ihnen. Sie gefallen ihm, wie er glaubt, nicht, weil sie ihm gefallen, sondern weil sie vermöge ihrer sittlichen Eigenschaften jedem sittlichen Menschen gefallen müssen. Sein höchst persönliches, ästhetisches Wohlgefallen umkleidet er mit der Würde einer sittlich notwendigen und tiefernsten Reaktion des Dichterherzens auf die weltbewegenden Ausstrahlungen des sittlichen Geistes und will es als absolutes Geschehen und als höchst bedeutungsvollen, ja als den erhabensten Widerhall gewürdigt wissen, den der Geist des Weltalls in der Welt, den Gott in der Schöpfung findet.

b) Folgeerscheinungen.

Der angegebene Umstand verleiht manchen Dichtungen und vielen Aussprüchen einen eigentümlichen Charakter. Der Geist einer gewissen Anmaßung und prätentiösen Auftretens weht aus ihnen, es ist, als ob bei jedem Wort der Genius Hebbels, Stillschweigen

gebietend, sich aufrichtete und ausriefe: so ist es, absolut und überhaupt! Nicht wie Ergüsse eines vollen Herzens wirken manche seiner Dichtungen und viele seiner Aphorismen, sondern wie Erlässe der höchsten absoluten Behörde, die er nach vorhergegangener Abredung mit dem Geiste des Weltalls in einer Art und Weise hervorsendet, die, jeden Widerspruch von vornherein ausschließend, uns in strenger Belehrung begreifen läßt, daß uns hier die Pforten eines Weisheitstempels geöffnet werden, in den wir gar nicht würdig genug eintreten können. Diese unleidliche und verdrießliche Art macht sich in der Jugendzeit noch nicht geltend, sondern erst später und nimmt mit HEBBELS Alter zu. Auf ihr beruht es zum Teil mit, daß er uns nur selten zu ergreifen und mit fortzureißen vermag, man wird nicht oft warm bei ihm, sondern bleibt öfter auf der Schulbank sitzen, auf die uns der Dichter verweist, sobald er in seinem gebieterischen Tone zu reden anhebt. Man hat dann das Gefühl, als sollte man vor allem die Überzeugung mit fortnehmen: Der da oben auf seinem Katheder weiß ganz genau, wie alles zugeht, er weiß, warum die Rosen blühen und die Sterne glänzen, ja er kann eigentlich dafür, daß es so ist, er hat zu allem Großen und Herrlichen erst seine Sanktion gegeben, alles, was gesehen, gefühlt, genossen und gedacht werden kann, gewinnt eigentlich erst Bedeutung, wenn er seine Ansicht darüber geäußert hat, und wer weiß, ob es ohne ihn überhaupt fortginge! Wenn er schreibt: „Er zieht, wie ein Gewitter, vorbei und hält es für eine große Gnade, daß er nicht einschlägt“ (T. 3322) oder: „„Dieser Priester sieht aus, als ob er Christus, der Herr, wäre und ich Lazarus, der ihm die Auferweckung von den Todten noch nicht gedankt hätte!““ (T. 3680), so formuliert er damit vortrefflich den Eindruck, den er zuzeiten selbst hervorruft.[1]

Darauf, daß HEBBEL sein eigenes Dichten für ein absolutes Geschehen hielt, vgl. P. 272, beruht auch die oft erschreckende Vernachlässigung der Form; was er in seinem Innern mit der Weltseele, für deren „Repräsentanten“ er sich bekanntlich hielt, abmachte, war für ihn von so weltbewegender Bedeutung, von einer ihn gänzlich gefangen nehmenden Gewalt und isolierenden Kraft, daß er nach jedem zur Festhaltung desselben nur einigermaßen geeigneten Medium griff, die notdürftigste Hülle schon ausreichend fand und

---

[1] Einen analogen Fall aus dem persönlichen Verkehr teilt FRANKE („Zur Biographie HEBBELS“) mit. 31 u. 32.

ihre Bestandteile brach, wenn sie sich nicht biegen ließen. Er hat in solchen Fällen immer nur den Gehalt vor Augen, der unter Dach gebracht werden soll, und blickt wenig oder gar nicht auf die hastig zusammengezimmerte Umkleidung.

α) Hebbels Verhältnis zu seinen Dichtungen.

Hebbel war hierin sich selbst gegenüber durchaus im Recht; der Grund liegt nicht in einer Nachlässigkeit, Liederlichkeit, in einer Handlungsweise, für die der Handelnde verantwortlich zu machen ist, sondern in einer Eigenschaft, für die der Dichter nichts kann, und auf Grund welcher wir einzelne seiner Produkte wohl ablehnen, nicht aber ihn selbst um ihretwillen tadeln können. Wie soll er bei der Abfassung dieses oder jenes Gedichtes wissen können, ob und wie es verstanden wird, ob und wie es gefällt? Woher soll er, vollends während des Schaffens, den Maßstab nehmen für die Regulierung dessen, was er im Moment produziert, im Hinblick auf die mögliche Wirkung, die es auf andere ausüben kann? Er kann freilich lernen, aber immer nur durch sich selbst, er kann sein Gehör schärfen, seinen Blick üben für die Plastik der Sprache, seinen Geschmack und sein Stilgefühl bilden und seine „Ideen" läutern, aber das alles sind Fortschritte, die er nur für sich selbst macht, und von denen er nur im Stillen hoffen kann, daß sie auch von seinen Lesern empfunden werden. Man kann einen Handwerker tadeln, wenn er aus Nachlässigkeit oder Faulheit eine liederliche Arbeit liefert, weil man mit Recht annimmt, daß er die Mängel derselben selbst sieht, daß er genau weiß, was er schlecht gemacht hat; der Dichter hingegen weiß in den allermeisten Fällen nichts von den Fehlern, die er nach der Ansicht anderer begangen hat, ihm gefällt, was er geschrieben hat, er versteht es, weiß, was es bedeutet, er hört die Härten nicht heraus und tadelt den, der anderer Meinung ist, er begreift gar nicht, wie man ihn nicht verstehen kann; er ist die geeignetste Person, uns einen Kommentar zu seinen Schöpfungen zu geben und die ungeeignetste, sie zu beurteilen, wobei zu bemerken ist, daß die Zeit sein Urteil schärft und daß es oft seine Schwierigkeiten hat, den Kommentar zu verstehen. Vgl. Zeitschr. f. Aesthetik II. I. 118 u. 119.

β) Stellungnahme des Beurteilers.

Gerade bei Hebbel, der fast immer, wie Kuh es treffend nennt, sich in einer pathologischen Nähe zu seinem Gegenstande befindet,

werden wir mit der erwähnten subjektiven Befangenheit zu rechnen haben, die durch die Meinung, die er vom poetischen Schaffen überhaupt hatte, eine wesentliche Steigerung erfuhr. Wir sind gerade ihm gegenüber zu einem besonders willigen Eingehen verpflichtet, und ich habe mich auch aus diesem Grunde bei seinen für das Verständnis der Gedichte äußerst wichtigen naturphilosophischen Ansichten ziemlich lange aufgehalten. Freilich kommen wir trotz aller Bereitwilligkeit und trotz allen Entgegenkommens rasch an eine Grenze, an der uns unser rein ästhetisches Empfinden im Stich läßt; wir „machen nicht mehr mit", um es trivial auszudrücken. Es hieße kritiklos und ungerecht sein, wollten wir hier mit Verwerfungsurteilen einsetzen, da, wo uns die Muse zu enteilen scheint, die Furien herbeirufen; man kann vieles wohlwollend einsehen und verstehen, was man nicht mit vollem Herzen mitzufühlen vermag. Doch auch hier gibt es wiederum eine Grenze; Hebbel leistet sich nicht selten Geschmacklosigkeiten, von denen wir allerdings berechtigt sind, zu behaupten, daß er sie selbst als solche empfinden mußte, angesichts welcher man sich sagt: hier hätte sich der Dichter zusammennehmen müssen, dergleichen darf, wer Friedrich Hebbel heißt, nicht schreiben. Es ist selbstverständlich, daß diese Grenzen für jeden Beurteiler an einer anderen Stelle liegen, aber es scheint mir nicht angebracht, sie völlig auszulöschen, und zwar in dem Sinne, daß prinzipiell alles gelobt wird, was Hebbel geschrieben hat. Man treibt sich selbst durch eine solche unbillige Toleranz in eine Befangenheit hinein, in welcher alle ästhetischen Maßstäbe zerbrechen, die ohnehin schon schwer zu gewinnen und anzulegen sind.

c) Die ethischen Werte im positiven und negativen Sinne als das Primäre.

Ich sprach weiter oben von einem metaphysisch-ethischen Werte, den Hebbel den Dingen, auf Grund seines persönlichen Wohlgefallens an ihnen, zuschreibt und den allein er für das Wohlgefallen verantwortlich macht. Verführe Hebbel so, wie er zu verfahren vorgibt, so müßte dieser Wert auch noch anderen, als den von Hebbel geschätzten und gepriesenen Produkten zukommen, weil die ihn angeblich konstituierenden ethischen Momente auch noch in anderen Produkten angetroffen werden, und prinzipiell ist kein

Hinderungsgrund vorhanden, z. B. die Früchte des Rosenstrauches, Obst überhaupt, also etwa auch Pflaumen, sowie Gemüse aller Art, ja selbst Gurken und Kürbisse, in Gedichten als sittliche Naturprodukte zu preisen, die hierauf ebenso ein Recht haben, wie Rosen und Trauben, wenn sie lediglich als dem Menschen nicht schädliche Resultate längerer Entwickelungsprozesse angesehen werden. Warum wird, dem Lorbeer gegenüber, die Petersilie als etwas höchst Gewöhnliches hingestellt? Weil er in den Lorbeer andere, ihm wohlgefälligere Eigenschaften hineinträgt, als in das brave Suppenkraut, aber nicht, weil, wie er vorgibt bzw. sich einbildet, andere, wertvollere, sittlichere Eigenschaften in ihm verkörpert sind. Er ist der Ansicht, daß die Erde ganz besondere, tiefethische Regungen im Lorbeer verkörpert; sie würde, sagt er, einen echt poetischen Gedanken ausführen, wenn sie ihn nicht eher sprossen ließe, als bis das Kind in der Wiege läge, das ihn pflücken soll (T. 5851). Er nennt die Kartoffel eine „nützliche, aber völlig poesielose Pflanze mit ihrem schmutzig-grünen Laub, ihren häßlichen Blumen“ und spricht von „vornehmen“ und „gemeinen“ Baumgeschlechtern (T. 4223 65. 70), aber er wird es nicht unterlassen haben, bei den minder erfreulichen Pflanzen an ihnen zugrunde liegende triviale Gedanken und Bestrebungen der Natur zu denken,[1] auf Grund welcher sie auf den ihnen gebührenden Platz zu verweisen sind. Der von Hebbel als an sich seiend gesetzte ethische Wert der von ihm bevorzugten Naturprodukte ist, wie gesagt, nichts, als der ästhetische Wert, den sie für ihn besitzen. Es ist dies durchaus natürlich und begreiflich, und wir finden bei anderen Dichtern ganz ähnliche Fälle, in denen persönlich Wohlgefälligem objektive ethische Werte zugeschrieben werden, aber wir finden bei Hebbel die Eigentümlichkeit, daß er, von diesen Werten ausgehend, weiterarbeitet und sie zum Unterbau eines ganzen Systems macht. Es kommt mir hier darauf an, sein Verfahren zu kennzeichnen und deutlich herauszuheben, da es an verschiedenen Lehren, die er aufgestellt hat, sichtbar wird und einen höchst wichtigen Beitrag zum Verständnis der Entwickelung seiner Anschauungen liefert: ihm persönlich Erwünschtes und Angenehmes, ihn Erfreuendes und Befriedigendes ist für ihn etwas Sittliches, es besitzt einen absoluten Wert, den er als das Ursprüngliche und Primäre faßt und nicht als

---

[1] Vermutlich ist von solchen Überlegungen das Urteil beeinflußt, daß die Kartoffelblüte häßlich sei.

etwas Sekundäres und Akzessorisches; das Subjektive oder das von ihm in die Dinge Hineingetragene ist für ihn das Objektive, das Reale, das Seiende. Er vergißt vollständig den Weg, auf dem allein die ethische Bewertung zustande kommen konnte, die persönlichen Momente, die ihn zu ihr führten, und er rechnet mit dem absoluten Werte als mit einem nicht weiter aufzulösenden unmittelbar Gegebenen.[1] Er kommt auf diese Weise zu den uns bekannten sonderbaren Aussprüchen, wie z. B. zu dem, daß Bösewichter nicht betrunken oder daß sie im Alter nicht kindisch werden, oder daß bedeutende Dichter, d. h. solche, deren Werke ihm gefallen, moralisch hochstehende Menschen sein müssen u. dgl. m. Er notiert das ihm mitgeteilte Faktum, daß der Blitz eine schöne Frau nicht getötet, sondern sich um sie geschlängelt hat, und er wird dies als ganz in der Ordnung gefunden haben.

Wie dem Erwünschten ein sittlicher Wert zugeschrieben wird, so erscheint das Unerfreuliche als Unwert; ein Schierlingsfeld in den pontinischen Sümpfen erweckt ihm den Eindruck, als ob der Teufel[2] es bebaue (Br. III. 240 $_{24/5}$), und gegen Gutzkow, dessen Werke er nicht schätzte, hegte er einen „sittlichen" Haß, zu dem allerdings rein Persönliches, und mit Recht, viel beigetragen haben mag (Br. IV. 27 $_{12}$). In einer schon angeführten Betrachtung (T. 3483) werden Häßlichkeit und moralische Minderwertigkeit einander gleichgesetzt, und es wird die Frage als eine nicht unbedingt abzulehnende hingestellt, warum man niemanden dafür strafe, daß er häßlich sei, wohl aber dafür, daß er nicht gut sei.

---

[1] Die Lehre von der eminenten Bedeutung der Kunst, insbesondere der Dichtkunst (wäre Hebbel Maler gewesen, so hätte natürlich die Malerei die erste Rolle gespielt) im Welthaushalte verdankt ihre Entstehung dem besprochenen Verfahren. Gelegentlich ist er sich desselben bewußt, so z. B., wenn er sagt, daß wir nur so weit in die Dinge eindringen, bis wir uns in ihnen wiederfinden (T. 3087) usw. Vgl. die Bemerkung: „Heute morgen aber empfand ich einmal recht lebhaft wieder, wie die Eigenschaftswörter, insofern sie etwas Schönes und Liebliches ausdrücken, wie Duft und Farbe in jenen Zeiten reinster Empfänglichkeit mich bezauberten. Tulpe. Rose". T. 280. Dazu T. 3353.

[2] Vgl. „In welchen Verhältniß wohl gewisse nichtswürdige Thiere, z. B. Schlangen, Insecten etc. zur Erfindung und Ausbildung der Teufelsidee stehen?" (T. 710). Der Ausdruck Erfindung zeigt, daß er das Charakteristische des von ihm selbst oft angewendeten Verfahrens wohl erkannte. Gesichter, die ihm nicht gefallen, nennt er Standbilder des Teufels (T. 1266).

Es soll damit wohl gesagt sein, daß es nicht unsinnig sei, die Häßlichen wegen ihrer Häßlichkeit zu strafen.[1] Vgl. T. 4491. Es handelt sich indessen hier wohl nur um einen momentanen Einfall; andere Bemerkungen über Häßlichkeit zeigen, daß er ihr mit Schonung begegnete. Überhaupt zeigt sich das Verfahren, auf Grund unlusterregender Eindrücke sittlich negative Realitäten zu setzen, bei Hebbel ziemlich selten. In der Jugendzeit, in der wir es als am meisten angewendet vermuten müßten, darum, weil wir wenig von dem in ihr Entstandenen besitzen und weil er in den Gedichten meistens das Gute, ihm Angenehme, preist. In der späteren Zeit mußten ihn systematische Bedenken davon abhalten, es anzuwenden; er rechnet in ihr nicht mehr mit „dem Guten“ und „dem Bösen“, sondern alles, was ist, ist notwendig, auch das, was er unter den Begriff des Bösen oder Unsittlichen bringt; es muß notwendig, zum Bestande des Weltganzen gehörig und ihm unentbehrlich sein, sonst wird der Weltlauf zu einer ungeheuren Raserei.[2] So finden wir denn neben Äußerungen, in denen das in Rede stehende Verfahren angewendet erscheint, also schlechthin Böses, an sich Böses, gesetzt wird, andere, in denen der innere, der geistige Kern des Unlust Erregenden als notwendige Seite oder Offenbarungsform des sittlichen Weltgeistes gefaßt wird.[3] Die

---

[1] Die Ansicht, daß man die Bösen, wie die Häßlichen, nicht strafen solle, würde Hebbel gewiß nicht verfochten haben.

[2] „Müßte man an der Wahrheit und Würde des Welt-Fundaments zweifeln, so müßte man untergehen“ (T. 1207).

[3] 176 m. wurden hierher gehörige Stellen bereits angeführt. Ich erwähne noch: „Es ist ohne Zweifel richtig, daß Nichts ist, was nicht vernünftig wäre, und daß selbst Wanzen und Flöhe nicht seyn würden, wenn sie nicht seyn müßten. Daraus folgt aber nur, daß man mit der Natur wegen der Existenz dieser Mißgeschöpfe nicht hadern, keineswegee jedoch, daß man sie selbst in ihrer Existenz ungestört belassen soll“ (T. 4298). Vgl. dazu:

„Man muß den Wanzen nicht beweisen wollen,
Daß sie sich selber knicken sollen“ (VII. 204 u.),

und das 176 m. erwähnte Epigramm VI. 364 m. und die VII. 358 zitierten Stellen. Auch die Bösewichter in den Tragödien sind notwendige Produkte; das Universum mußte sie, wenn es in voller Gestalt hervortreten wollte, erschaffen oder wenigstens in den Kauf nehmen (T. 4051). Vgl. P. 117. Ferner: „Ein Schuft könnte sagen: was verfolgt Ihr mich? dankt Gott, daß ich da bin! Ich bin die Fontanelle der Menschheit, wodurch sich alles Übel absondert; wenn

Bemerkungen der ersten Art sind naturgemäß mehr persönlicher und explosiver, die der zweiten mehr objektiv betrachtender Natur.

d) Naive und kritische Betrachtungsweise Hebbels.

Es wohnen, was die Realitätensetzung anlangt, zwei Seelen in Hebbels Brust, eine dichtende und eine philosophierende, wenn man so sagen darf, eine naiv-realistisch und eine kritisch-idealistisch gesinnte.

In der Jugend, in der „Zeit reinster Empfänglichkeit", herrscht, wie nicht anders zu erwarten, die erste; erst später erwacht die andere. Wenn wir nach der Entstehung der Anschauungen Hebbels fragen, müssen wir die Tätigkeit der ersten beobachten; die der zweiten aber auch die der ersten, ihr ineinander Arbeiten ist für die Entwickelung dieser Anschauungen maßgebend. Die erste Seele kommt in Hebbel nie dauernd zum Schweigen, am wenigsten da, wo er erfreulichen Eindrücken gegenüber steht; da redet das Gemüt, da tritt die Logik des Herzens in ihre Rechte. So sehr er uns auch einschärft, daß es keine guten und bösen Taten gibt, sondern nur dem Weltganzen notwendig widerstrebende Äußerungen von Individuen, daß wir im „Guten", wie im „Bösen", „das Maaß überschreiten" können, daß alles, was sich ereignet, notwendig und

---

Ihr mich fortschafft, unterbindet (durch den Galgenstrick), so werdet Ihr sehen, daß das Gift bei Pfarrern, Gesetzgebern usw. ausbricht —" (T. 2428). Nebenbei höchst charakteristisch für Hebbels Art, sittliche Realitäten zu setzen: mit der Vorstellung des Strangulierens verbindet sich ihm die des Abschnürens und Unterbindens und die andere, daß das auf diese Weise am sich Ergießen Verhinderte, Abgebundene und Zurückgedrängte sich an anderer Stelle einen Weg bahnen muß. Diese Ideenverbindung reicht hin, ihn das im Schuft offenbar werdende und hervortretende Böse als (körperlich gedachte!) Realität zu setzen, etwa als Flüssigkeit, die nun an einer anderen Stelle aus dem Organismus der als Einheit gedachten Menschheit hervorquellen muß und dadurch die Stelle bzw. das Organ, das sie als Mündung wählt, und das eigentlich zu bessern Zwecken bestimmt ist, zum allgemeinen Entsetzen zur „Fontanelle der Menschheit" macht.

An der zitierten Briefstelle (Br. IV. 127 29 ff.) ist auch von schlechten Dichtungen die Rede, also von Geistesprodukten, die als unsittliche zu kennzeichnen, wir nicht Bedenken tragen werden. Auch diese sind, wie Hebbel ausführt, ebenso notwendig, wie z. B. das Ungeziefer. Vgl. dazu: „Gute Dichter sollten den schlechten eigentlich dafür dankbar sein, daß sie in einem Garten, wo so viele Rosen stehen, nur Brennesseln pflücken" (T. 3770).

berechtigt und zugleich maßlos und töricht ist (hier spricht die kritisch-idealistisch gesinnte Seele), so weiß er doch auf der andern Seite zu klagen und zu preisen, selig zu sprechen und zu verdammen und aus den Reaktionen seines Gemütes unmittelbar Normen abzuleiten und Weltgesetze zu konstruieren. Wenn er sagt, daß man nur im Weibe das Ideale sehen könne, und Gedichte, wie „Das Heiligste“ (VI. 322) schreibt, so setzt er, naiv denkend, Realitäten. Er tut dasselbe, kritisch denkend, wenn er das Schicksal der modernen Tragödie die Silhouette Gottes nennt oder allen Fortschritt in eine Antezipation des Todes, der uns zeigt wer wir sind, verlegt, in eine Annäherung an unsere monadale Beschaffenheit. In den beiden letzten Fällen wird eine Weltvernunft als Regulator allen Geschehens gesetzt, die als unmittelbare Projektion naiver Wünsche und Hoffnungen oder naiv aufgenommener angenehmer Eindrücke nicht mehr angesehen werden kann; hier liegt bereits eine kritische Verarbeitung des im naiven Bewußtsein Gegenwärtigen vor, ein kritisches Hindurchblicken durch alle Gestalten des auf dem Wege der naiv realistischen Anschauungsweise gewonnenen Weltbildes.

Auf der kritischen Betrachtungsweise ruht Hebbels System; ihre mögliche Entstehung zu beleuchten, ist hier nicht der Ort; jedenfalls ist sie aus der naiven hervorgewachsen. Sich dauernd in der kritischen Betrachtungsweise zu erhalten, alles und jedes durch die Brille derselben zu betrachten, ist Hebbel nicht immer gelungen, doch ist sie im allgemeinen, wenn er ernste Dinge behandelt, durchgeführt und vorzugsweise in seinen Tragödien, denn in ihr verharren, ist unerläßliche Bedingung des Tragödien Dichtens im Sinne Hebbels. Wir sehen ihn indessen nicht selten aus ihr herausgleiten und in die naive Betrachtungsart verfallen. Es geschieht dies naturgemäß dann, wenn das Gefühl mit der Reflexion durchgeht, z. B. wenn er bewundert und wenn er entzückt oder gerührt ist. In lyrischen Gedichten, in denen es nicht auf das Weltgesetz wiederspiegelnde Darstellungen lediglich kritisch zu betrachtender Ereignisse, auf „Darstellung des Lebensprocesses an sich“ ankommt, sondern auf die Fixierung von Gefühlen, begegnen wir daher der naiven Betrachtungsweise sehr oft, und da Hebbel der Natur mehr fühlend als grübelnd gegenüberstand, sehen wir seine „Naturphilosophie“ im wesentlichen vom Geiste der naiv-realistischen Betrachtungsweise der Dinge getragen.

C. Gott, Mensch und Natur in ihrem Verhältnis zu einander.

I. Entwickelung der Anschauungen über die Stellung des Menschen zu Gott.

a) Früheste Ansicht über die Entstehung der Welt.

Über die Entstehung der Welt erfahren wir wenig. Aus dem Reiche der Seligkeit, aus jenem Garten, in dem „Veilchen, ew'ge Rosen, Balsamduftes voll", blühen, „erquoll einst Form und Geist", die sich nach dem Tode wieder einen (VII. 18 61 ff.). Im Hymnus an die Freundschaft (VII. 21/2) handelt HEBBEL von der Ausgießung des sittlichen Geistes in die vernünftige Welt des Menschen durch die Liebe und die Tugend und von der Verwirrung dieser Welt durch den Teufel. Vorher umlagerten „der Wildheit grause Finsternisse die Welt" und keine „Grüße der Harmonie" durchdrangen des Menschen „starres Herz".

Ein besonders klares Bild über die ersten Schicksale der vernünftigen Welt des Menschen kann man sich hieraus nicht machen. Die Frage der eigentlichen Entstehung der Welt wird in der Schilderung des ersten der drei großen Tage (VII. 62 u.) gestreift; hier tritt die Sonne als ernährende und Leben spendende Mutter der Natur auf. Ebenso IX. 3 13/6. Auch später hat die Frage nach der Entstehung der Welt wenig Anziehungskraft für HEBBEL gehabt; er rechnet mit der existierenden Welt, insbesondere mit Menschheit und Natur und spekuliert über ihre möglichen Schicksale. Jedenfalls ist die Welt ein Gewordenes, sie war einmal anders, als sie jetzt ist. Besonders christlich sind seine frühen Ansichten nicht; der Gedanke einer Erschaffung der Welt aus Nichts durch Gott wird nirgends ausgesprochen. Auch etwas später, im „Proteus", heißt es nicht, was Gott, sondern „was die ewige Mutter erschuf und erschafft", die Natur (VI. 253 1/2). Einen Weltschöpfer weist HEBBEL später ausdrücklich ab (vgl. P. 51 ff.).

b) Das Gedicht „Gott über der Welt". Entstehung und Schicksale der Welt. Zwei verschiedene Anschauungen.

Wir müssen die Natur doppelt fassen, als Form und als Geist. Die Erweckung des Geistes in ihr dürfte Gott zuzuschreiben sein, der Geist selbst ist der uns bekannte Proteus, der mit Gott und dem Dichter eng verwandt ist.

Das Verhältnis zwischen Gott und Natur charakterisiert das Gedicht „Gott über der Welt“ (VII. 131/2): Die Natur ist die „Schwester“, die durch den „langen bunten Reigen von Welten“ Gott verhüllt wird (dies ist die Trübung des Geistes durch die Formen), jedoch „quellen“ diese Welten von der Liebe der Natur zu Gott „über“ (1/4). HEBBEL betrachtet 5 ff. diese Welten näher: Die Sonnen sind wie ein Flammenblick der Natur auf Gott, in den Erden „sprudelt“ für Gottes Auge ihr Blut, das, „mag es auch zu Baum und Blume werden“, nur ihm „schäumt“.[1] Dann kommt der „Wirbeltanz der Wesen“; auch in ihm und überhaupt überall, „wo ein Funke glüht von ihrem (der Natur) Leben“, „glüht“ die Liebe, die sie zu Gott trägt (11/2). Es ist zu beachten, daß Gott in allen Geschöpfen der Natur nicht sich selbst, sondern nur die Liebe der Natur, der „Schwester“, findet. Aber die Natur träumt nur, und es gibt für sie ein Vorher und ein Nachher. Einst warf ihr Auge den Flammenblick, „als wär' sie selbst darin zerronnen“, zu Gott hinüber, und vom Wirbeltanz der Wesen hat Gott längst in der Brust der Natur

„Den Riß gesehen und den Plan gelesen,
Eh' sie ihn schuf in träumerischer Lust.“ (15/6.)

Träumerisch ist wohl mit Bezug auf die Schöpfung gesagt: als Schöpfung gewordene Natur träumt sie nur von Gott. Der Gegensatz ist erwachen im Sinne von selig sein. Der Schöpfungsdrang der Natur wird nicht weiter erklärt:

„Was einst ihr Mund begeistert ausgesprochen
Als kreisenden Gedanken und Gefühl,
Ist voll aus ihrem Ich hervor gebrochen
In aller Formen schwindelndem Gewühl.“ (17/20.)

So wäre die Schöpfung als Sprache der Natur aufzufassen. Später ist die Schöpfung[2] die Sprache Gottes,[3] was mit seiner (später behaupteten) Immanenz zusammenhängt.

---

[1] Man beachte die Ausdrucksweise, sprudeln, schäumen usw. (150 ff.).

[2] HEBBEL gebraucht diesen Ausdruck, doch ist nicht zu vergessen, daß er einen Weltschöpfer ablehnt.

[3] Gott ist dabei als sittliche Selbsterkenntnis des Weltganzen aufzufassen. Vgl.: „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinander fallen, so die Gottheit Welt, individuelle Manigfaltigkeit“ (T. 2911). Dazu: Die Sprache „ist das im Individuum, was der Individualisierungstrieb und die Individualisierungs-Noth-

Aber dieses Sprechen der Natur in ihren Geschöpfen ist nur ein Stammeln, „nur mit Beben,[1] nicht trunken mehr, wie einst", schlägt ihre Liebe Gott entgegen (23/4),

„Die Wesen können nur für mich entbrennen
Und ahnen bang und schauernd meine Kraft,
Die Schwester konnte jauchzend mich erkennen
Und hielt mich, wie ich sie, in süßer Haft." (25/8.)

Vor der Hervortreibung ihrer Geschöpfe war also die Natur inniger mit Gott verknüpft, als nach derselben. Das gleiche innige verknüpft Sein wird am Ende der Welt bestehen:[2]

„Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Athem ein,[3] was sie erschuf." (29/32.)

Dieses Einziehen der Geschöpfe im ersten Atemzug des Erwachens, d. h. Aufgehens in Gott, wäre nach der späteren Terminologie etwa als Monadenrealisierung zu bezeichnen. Der Akt selbst würde den früher angenommenen Ereignissen des „dritten großen Tages" entsprechen; an diesem „senkt sich auf die armen Seelen, die sich Jahrtausende in finstrer Reue quälen, das süße Wort, daß Gott Vergebung schenkt, wie Regen auf die Wüste nieder und entschlägt zu Gottes höchster Feier ein Himmelreich der Hölle" (VII. 63 19 ff.). Der Unterschied tritt deutlich hervor:

Früher zunächst die Entstehung der Welt:

„Als einst dem Feuerstein der Zeit
Als erster Funke ward der Tag entschlagen,
Als durch das Meer der Unermeßlichkeit
Zum ersten Male ward die Insel Welt getragen" usw.
(VII. 62 1 ff.),

dann ihre Vernichtung:

„Wenn einst das ungeheure Schiff der Welt
Am Felsen der Vernichtung scheitert" usw. (VII. 63 13/4.),

---

wendigkeit im Universum ist" (T. 3266). Die Sprache „drückt die Individuation aus" (T. 3795 21/2). Die Welt in ihrer stammelnden Mannigfaltigkeit beweist die Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten (XI. 57 26/8). Gott spricht nicht (T. 66). Näheres P. 244 ff.

[1] Vgl. VI. 296 41 und die „stammelnde" Mannigfaltigkeit 201 Anm. 3 vorletzte Stelle.

[2] Über die Verwandtschaft der hier geäußerten Gedanken mit solchen Schellings handelt Neumann a. a. O. 13 u. 14 o. m.

[3] Dasselbe Bild VI. 297 77/8.

und zuletzt die allgemeine Erlösung durch göttlichen Gnadenakt, also drei getrennte, man könnte sagen ziemlich willkürliche Akte. (Von einem Plane Gottes ist schon früher die Rede, „im ungetrübten Geisterspiegel“ gibt Gott dem verstorbenen Jüngling „seinen hohen Plan“ zu bewundern VII. 23 18/4.)

Später ein einziges großes Geschehen, das drei Phasen aufweist: Gegenseitiges Erkennen von Gott und Natur, die sich gegenseitig „in süßer Haft“ halten, dann Hervortreibung der Schöpfung aus der Natur, etwa als Überquellen ihrer Liebe zu Gott aufzufassen, als Versuch, diese Liebe irgendwie zu betätigen. Durch diese Hervortreibung entsteht Zersplitterung der Einheit der Natur, d. h. ihres Geistes, und Trübung ihrer absoluten Erkenntnis Gottes, sie träumt nur noch von ihm, und zwar in allen ihren Geschöpfen, sucht, in ihnen sich ihm zu nähern. Endlich Aufhebung der Zersplitterung durch Erwecken[1] der Natur, die alle ihre Geschöpfe in sich einzieht und dadurch alles individuelle, die göttliche Erkenntnis trübende Leben aufhebt und nun wieder ein Leben reinster Gotteserkenntnis führt.

Noch später schafft Gott (nicht die Natur[2]), um sich kennen zu lernen (T. 1674 vgl. T. 4039); von einem gleichen Trieb der Natur ist in unserm Gedicht nicht die Rede. Gott und Natur stehen einander gegenüber, „Gott über der Welt“ ist der Titel des Gedichtes, Gott und Natur sind nicht eins, er ist ihr transzendent und er wird selbst von der Trübung ihrer Erkenntnis durch die individuellen Existenzen gar nicht berührt. Zwar „verhüllt“ ihm der lange, bunte Reigen der Welten, die er durchwandelt, die Schwester, aber er findet in diesen Welten ihm wohl Bekanntes vor, ja er hat den Riß und Plan derselben gelesen, noch ehe sie entstanden.

Von einem „Träumen“ Gottes ist nicht die Rede, vielmehr ist seine Erkenntnis nach wie vor eine ungetrübte. Übrigens schaut Gott „gern“ in die Schöpfung (s. o. 13); später braucht er sie. Es liegt schon die Auffassung zugrunde, daß Gott der Welt eigentlich gar nicht bedarf, es ist eine Gnade, wenn er sich mit ihr

---

[1] Dieses Erwecken ist allerdings willkürlich, aber doch durchaus nicht in dem Sinne, in welchem es der Gnadenakt der Amnestie war oder das Gericht. Von Verdammnis, Hölle u. dgl. ist keine Rede mehr.

[2] Den Vers: „Gott spricht noch einmal, Du bist wohl gemacht“ (T. 4486) (und Fußnote dazu), möchte ich nicht in Zusammenhang mit unserm Gedicht bringen (vgl. VII. 416 o.).

abgibt (vgl. Br. I. 195 i ff.). Wir müssen diesen für die spätere Entwickelung Hebbels sehr wichtigen Gedanken festhalten. Er ist sich hier der Überflüssigkeit der Welt für Gott noch nicht deutlich bewußt; später wird die Welt zu „Gottes Sündenfall". Das Gedicht „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter" (VI. 294ff.) enthält die korrespondierenden späteren Gedanken.

Das Gedicht „Gott über der Welt" ist im Jahre 1835 entstanden. In demselben Jahre heißt es im Tagebuch, Gott sei der Inbegriff aller Kraft, physischer wie psychischer, er habe sinnliche Begierden: „Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper, denn die Idee ist dem Geist synonym" (T. 77). Wir werden uns hier Gott als den die „Schwester" Natur zu solcher Produktion Beseelenden denken müssen. Zu „selig" sei an das dreimalige „Ich schaue gern" in „Gott über der Welt" erinnert. Hätten wir „absolute Begriffe", so schreibt Hebbel um dieselbe Zeit, so würde uns die Sprache nicht verliehen sein (T. 68). Gott spricht nicht (T. 66), er hat also wohl absolute Begriffe (er hat den Riß und den Plan der Welten gelesen). Wir nannten die Schöpfung die Sprache der Natur (201 u.); Gott, sagt Hebbel, hat sich „in der Natur ausgesprochen, die von jedem verstanden wird" (T. 72). Wir müssen dabei bedenken, daß die Natur, von der im Gedicht ausgesagt wurde, was hier von Gott ausgesagt wird, für sich gar nichts Selbständiges ist; der ihr noch transzendente, mit ihr noch nicht identische Gott ist ihr spiritus rector. Dieses sich Aussprechen Gottes, sein selig Sein in der Hervorbringung der Ideen, geht auf die sittlichen Ideen, die sich in der Natur offenbaren, auf den sittlichen Gehalt ihrer Produkte. Zu diesen Ideen gehören natürlich auch die Gedanken des Menschen, worauf der Zusatz „denn die Idee ist dem Geiste synonym" anspielt.[1] Wie sehr er diesen sittlichen Gehalt schätzt und betont und ihn überall vermutet, zeigt die Kritik zu dem Aufsatz „Über die Geisteskräfte der Thiere" (IX. 28/9 T. 68). Warum sollten, sagt er, die Tiere nicht absolute Begriffe haben können? Es ist unentschieden zu lassen, ob das Tier auf einer höheren oder tieferen Stufe steht, als wir.

---

[1] Ich habe dieser Bemerkung an anderer Stelle (P. 88 m.) eine etwas abweichende, wenngleich verwandte Deutung gegeben, d. h. die Ideen den Monaden gleichgesetzt. Diese Deutung ist nicht unsinnig, doch dürfte sie erst eine Weiterentwickelung desjenigen Gedankens darstellen, der Hebbel zunächst vorschwebte.

c) Das Gedicht „Proteus". Parallelstellen aus späterer Zeit. Proteus und Dichter.

Naturphilosophische Gedanken enthalten drei andere Gedichte: „Proteus" (VI. 253/4), „Der Mensch" (VII. 107/9) und das „Lied der Geister" (VII. 63/4). Eines derselben dürfte, wie Werner angibt, mit dem unbekannten Gedicht „Naturalismus" identisch sein (VII. 291 m., 410 o., 413 m.).

Unter dem Proteus verstanden wir bereits (139) den zum Ideal emporstrebenden Geist der Natur. Parallelstellen aus späterer Zeit bringt Neumann (a. a. O. 11 o. m.) bei. Wir kommen auf sie noch zurück. Dasselbe VII. 291. Ich verweise außerdem auf die Stelle Br. III. 98 25 ff., dasselbe T. 3140: Die eigentliche Aufgabe der Poesie besteht darin, das verknöcherte All wieder flüssig zu machen und die in sich erfrierenden Einzelwesen durch geheime Fäden wieder zusammenzuknüpfen, um so die Wärme von einem zum andern hinüberzuleiten.[1] „Die Natur, oder wie man es nennen will, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich aber beständig nach dem anderen in den Kern zurückgesenkten hinüber,[2] und wenn er diesen im Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identificiren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so würde er sich augenblicklich in ihn auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wieder-Gebären vorhanden seyn, eine andere Art von Chaos. Zum Theil hat eine solche Stellung zum Welt-All der Künstler"[3] usw. Ähnlich: „Ein Wesen, das sich selbst begriffe, würde sich dadurch über sich selbst erheben und augenblicklich ein anderes Wesen werden. Das wunderbarste Verhältniß ist das zwischen Centrum und Peripherie"[4] (T. 2454). Es frägt sich, was das alles heißen soll. Der „in den Kern zurückgesenkte Gegensatz" ist zweifellos die Monade; der Vogel ist gewiß nicht die Monade der Blume, es kann sich hier

---

[1] Vgl. „Bei einem großen Dichter hat man ein Gefühl, als ob Dinge empor tauchten, die im Chaos stecken geblieben sind (T. 5906).

[2] Will Monade werden. Vgl. die 180 m. zitierte Stelle und die Anm. 2.

[3] Nur die fromme Seele des Dichters hält den Proteus, der ihr ein volles Empfinden der Welt gibt.

[4] „Kein Wesen ist eines Begriffes fähig, der es auflösen würde" (T. 4142). „Der Begriff seiner selbst ist der Tod des Menschen" (T. 2125).

also nur um ein Beispiel handeln, das Hebbel gibt. In „Peripherie" und „Centrum" haben wir wieder den Gegensatz von „in die Existenz Getretenem" und „in den Kern zurück Gesenktem". In dem von Hebbel besungenen Eichhörnchen hatten wir eine Monade erkannt, aber es löste sich nicht in Obst und Blumen usw. auf; es war eine Monade ohne Bewußtsein, es wußte nicht von sich. Bewußte Monaden dürften wohl nur Menschen werden können; wer es wird, steigt zum „Centrum", in den „Kern" hinab, wird eins mit dem Geiste der Natur, mit dem Proteus, der, indem er jeden Gedanken der Natur (jedes Tier ist ein Gedanke der Natur, s. 171 o.), d. h. jeden seiner eigenen Gedanken denkt, sich mit der Verkörperung desselben „identificirt", sich in sie „auflöst". Wer ins Centrum, in den Kern zurückzutreten vermag, dem sind natürlich alle Gedanken der Natur bzw. des Proteus geläufig und offenbar; gelänge dies der Blume, so würde sie, sobald sie den Vogel denkt, Vogel werden, sie würde auch zu einem Eichhörnchen werden, wenn sie es dächte. Denkt sie nun wieder sich selbst, so verwandelt sie sich augenblicklich zurück und wird wieder Blume; dieses „würde sie wollen", weil sie Blume ist, d. h. weil jede Monade zwar im Ganzen lebt, aber doch ihre Besonderheit nicht aufgibt. Dieses ungetrübte oder wie Hebbel sagt, „wirkliche" Denken eines Wesens seiner selbst und anderer ist den Geschöpfen versagt. Hebbel schildert diesen Zustand in dem Trostgedicht an Elise „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter" (VI. 296 $_{56}$ ff.).

Dieses Kind ist bewußte Monade. Bei Lebzeiten erhebt sich so hoch nur der Dichter, er hält den Proteus, kennt den Zustand des Kindes,[1] lebt, wenigstens zum Teil, im Centrum und weiß somit von der gesamten Peripherie, während der nur auf dieser Lebende von nichts weiß, als dem von ihm zugewiesenen Punkte derselben. Der Tod gibt dem Menschen den Begriff seiner selbst, er zeigt ihm, wer er ist, T. 2125, 2887,[2] 3427, 3608, 3721, 4805 (Br. I. 194 $_{25/6}$), er führt ihn in's Centrum und läßt ihn in den proteischen Zustand eintreten. Hebbel nennt den Tod die höchste Form (T. 2846) und

[1] Vgl. VI. 295 $_{16}$ ff., wo sogar die Rede davon ist, daß Hebbel Bilder und Gedanken mitgeteilt erhalten wird, „die selbst vor einem Dichter sich verstecken".

[2] Vorher notiert er die verwandte Bemerkung: „Es wäre vielleicht gut, wenn der Mensch sich mehr mit seiner Natur-Geschichte beschäftigte, als mit seiner Thaten-Geschichte."

die Kunst eine höhere Art von Tod (T. 4421). Das abgeschiedene Kind befindet sich im proteischen Zustande (VI. 296 29 ff.).

Von Produkten der Natur, in denen der Proteus, ihren sittlichen Gehalt entfachend, weilt, werden uns im gleichbetitelten Gedicht genannt: Wolken, Stürme, Blitz, Regen, Blumen, Nachtigallen und Menschenseelen.

Die Transzendenz Gottes wird durch das Gedicht, bei aller Verwandtschaft des Proteus und des Dichters mit ihm, nicht erschüttert. Ebensowenig durch das Gedicht „Der Mensch"[1] (VII. 107/9).

d) Das Gedicht „Der Mensch". Sittliche Entwickelung. Der Mensch als Spitze der Natur.

Hebbel spricht hier offenbar als Dichter, als der den Proteus fesselnde Genius und fühlt sich als Glied der Natur, als in sie verwoben, und zwar als ihr höchstes sittliches Produkt. Was dem Proteus gewährt erscheint, wünscht hier der Dichter für sich selbst:

„Und wär' es denn, und wär' ich nicht
Ein neues schönres Leben,
Das schüchtern[2] aus der Knospe bricht
Und mit geheimem Beben[2]
Sich in die dunkle Kette schlingt,
Die, stets hinauf gewendet,
Durch Millionen Geister dringt
Und als ein Gott sich endet"[3] (VII. 107 1/8).

Unter diesem Gott ist nicht das „Gott-Geschöpf" zu verstehen, das nach späteren Äußerungen als Abschluß der Schöpfung am

[1] Vgl. Neumann a. a. O. 9/10, der auf die Verwandtschaft desselben mit „Proteus" (ibid. 10 m.) hinweist.

[2] Vgl. das „Beben", mit dem die Liebe der individuierten Natur Gott entgegenschlägt (VII. 181 22).

[3] Alles Leben ist vereister Gotteshauch, der, in Zacken und Flocken erstickt, in diesen „starren" bliebe, wenn nicht ein dunkler Drang ihn erregte,

„Ihn fort und immer weiter fort zu locken,
Bis er den Kreis, in dem er sich bewegte,
Den weitern Ring stets um den engern tauschend,
Zurück bis auf der Ringe letzten legte." usw.
(VI. 296 u. 297 o.)

Der Geist hat ein tief in der Natur gegründetes Bedürfnis, in jedem Kreise von den niedrigeren Organismen in allmählicher Erhebung zu höheren und

Ende der Welt möglicherweise hervortreten kann (T. 538 36 ff., 3739. Ähnlich T. 1971. Vgl. dazu T. 5334 21, 5841 24, 6189 ferner 3192 [Stein — Pflanze — Tier — Mensch — Genie], 5702), der monadale Mensch, der selbstverständlich ein genialer Mensch, d. h. ein Dichter ist, wie an der zuerst angeführten Stelle auch ausdrücklich gesagt wird, und der vielleicht zugleich ein Mann der Tat wäre („Warum ist der Dichter nicht auch gleich Mann der That? Warum das Gehirn nicht auch Faust?“ T. 4607. Ähnlich T. 3174, XII. 6 14/5), auch nicht der transzendente Gott[1] („ein“ Gott heißt es), sondern einfach der sittliche Mensch. Von seiner Göttlichkeit ist auch früher die Rede: Götterfunken kann die Tugend aus dem Staube schlagen,

„Knie't der Fehlende Dir nieder
Und bereut den sünd'gen Lauf,
Stählst Du ihm die matten Glieder,
Und ein Gott steht wieder auf.“ (VII. 14 17/24)

„. . . der Schöpfung edler Seelen
Raubt kein Tod den innern Werth:
Was der Mensch als Gott erschaffen,
Stempelt eines Gottes Hand.“ (VII. 15 25/8.)

„Groß, wie Götter, laßt uns handeln“ (VII. 16 61). „Strebst Du, göttlich zu werden, . . . schau' auf die Krone am Ziel“ (VII. 44 20/1). Dem Menschen ist die Kraft gegeben, „sich unsterblich selber zu vollenden“ (VII. 39 m. 6/7), Gottheit trägt er im Herzen (VII. 40 27).

Hebbel verfällt hierbei etwas in poetische Übertreibung, denn „ganz ein Gott kann Keiner werden“ (VII. 40 31).

α) Verwandtschaft mit „Proteus“.

Wäre ich, so sagt der Dichter weiter, der dunkeln Kraft, die aus demselben Kern Blumen, Bäume, Himmel und Sterne erschafft, als Meisterstück[2] entsprungen,

---

höchsten, „sie alle in sich aufnehmenden“ vorzudringen (XI. 68 24/8). Zur „physiologischen Faser“ gelangt die Natur durch unendliche Metamorphosen, „die in der Spirallinie aufwärts führen“ (XI. 144 30/3). Vgl. P. 86, 279. „So wie der Physiologe nur durch die Anatomie des Thiers die Konstruktion des Menschen erfaßt, so sollte auch der Psycholog mit dem Thiere anfangen und durch die an diesem beobachteten geistigen Erscheinungen zum Menschen hinaufsteigen“ (T. 67). Vgl. T. 2890 106/7. Verwandtes begegnete uns schon. So 185 o. 188 m.

[1] Dies scheint Neumann zu tun. A. a. O. 9 o.

[2] Früher wird der Mensch als „hehres Meisterstück des Himmels“ apostrophiert, nicht als solches der Natur (VII. 39 11).

„Von jedes Lebens reinster Flut
Auf's Innigste durchdrungen,"

und wäre, was mir Lippe und Wange erglühen macht, „zugleich der Rosen Wonne", stammte vom Flammenquell der Sonne, was mir aus dem Auge strahlt,[1] und triebe das, was als Seele in mir lebt, zugleich das Roß zum stolzen Laufe an und die Nachtigall[2] zum Liede,

Das wäre schön, das wollte ich
Mit keinem Laut beklagen;
Natur, als Schwester dürft' ich dich
Alsdann im Herzen tragen;
Ich würde, Schwester, mich durch dich
Und dich durch mich verstehen,
In Dir, Geliebte, würde ich
Mein stummes Abbild sehen."

Man sieht, Hebbel fühlt sich als Dichter, d. h. als Mensch gewordener Proteus oder als Proteus gewordener Mensch und zugleich als Gott ähnliches Wesen, das die Natur, wie Gott, mit Schwester (VII. 131 z. 27), zugleich aber auch als „Geliebte" anredet. Er fühlt

[1] Vgl.: „Der fernen Sonne ew'ge Glut
Durchdringt belebend mir das Blut" (VII. 142 15/6.)

Das Auge schätzt Hebbel als besonders vergeistigtes Organ sehr hoch. Es ist der „Mund des Geistes" (T. 1886), der „Punct, in welchem Seele und Körper sich vermischen" (T. 1813). Im Auge kommt die „brennende Materie" der Sprache zu Hilfe und ersetzt diese oft (T. 4485, ähnlich 4062). Augen „glühen" (T. 88, ähnlich 3150). „Das Auge sein eigener Stern. — Waldnächtlich. —" (T. 2062). „Ein Mädchen, das, wohin es sieht, Sterne erblickt, . . . Es ist aber der Widerschein ihrer Augen" (T. 3860). Frische Mädchenaugen gleichen leuchtenden Tautropfen von einer Rose abgenommen (T. 2941). Das Auge hat „Form" (T. 4491, dazu 4731). Des Menschen erster Spiegel dürfte das Auge gewesen sein: Adam sah Eva in die Augen und erblickte sein Bild, „so daß physisch geschah, was psychisch immer geschieht" („Ein Mensch spiegelt sich im Andern. Liebe" [T. 3630]. „Lieben heißt, in dem Andern sich selbst erobern," T. 1876). „Daß der Gedanke hübsch ist, versteht sich von selbst; ich mögte wissen, ob er auch wahr ist" (!) (T. 3858). „Daß der Mensch nirgends einen Brennpunct hat, worin sein ganzes Ich, zusammen gefaßt, auf einmal hervor tritt!" Er wundert sich, „daß er sogar zwei Augen hat, nicht ein einziges, aus dem die Seele blickt" (!) (T. 3026). Vielleicht mag hier der Umstand mitgewirkt haben, daß Hebbel, wie erinnerlich, den Menschen als Kreis auffaßt. Vgl. die von Werner unter „Kreis" im Register zu T. aufgeführten Stellen.

[2] Die Seele ist eine „Wunde" (VII. 125) und das Verweilen des Proteus in der Brust der Nachtigall erweckt in dieser „ewigen Schmerz" (VI. 254 29).

sich innig verwandt mit der Natur, deren Leben und Streben er zu verstehen glaubt. Vgl. dazu die spätere Stelle T. 538 14ff.: Die Kunst „erlöse die Natur zu selbsteigenem ... Leben“ und die Randbemerkung hierzu: „Wie lebt das Wasser in GOETHES Fischer!“

Wäre nun der Dichter in der angegebenen Weise in die Natur verwoben und zugleich ihre höchste, alle vorhergegangenen Grade sittlicher Entwickelung[1] in sich vereinigende Spitze, so wäre ihm jeder West ein Gruß, jeder kühle Trunk ein Kuß von ihr, Luft und Duft ein Hauch aus ihrem Schwestermunde und jeder blütenreiche Strauch eine frohe Kunde von ihrer Huld (wohl s. v. a. Liebe). Blühende Sträucher und Düfte fallen uns in diesem Zusammenhang nicht mehr auf, und der Westwind, die Luft, der kühle Trunk zeigen, wie HEBBEL alles ihm persönlich Angenehme und mit der ihn umgebenden Natur in Verbindung zu Bringende als sittliche Lebensäußerung des Naturgeistes auffaßt. Da er in der angedeuteten Weise

„... als wie ihr Herz,
In die Natur verwoben“

wäre, so wüßte er, warum er sich bleich mit jeder Blume neigt und mit dem Adler[2] zum Himmel sich erhebt. Überall findet er ein Analogon seiner eigenen, von ihm als sittlich empfundenen Gemütsregungen und fühlt sich verwandt mit allen sittlichen Naturprodukten und mit der Natur, deren Streben er in diesen verkörpert sieht.

Die Schlußstrophe lautet:

„Und kehrte ich ermüdet nun
Zurück in's Gränzenlose,
Da dürft' ich sanft und selig ruh'n
In meiner Schwester Schooße;
Als kühle Erde[3] würde sie
Mich freundlich überdecken,
Und dann in zarter Sympathie
Als Sonne mich erwecken.“

---

[1] Vgl.: „So braus't in wohlgemeßnem Tact
Dahin des Lebens Kataract,
Daß jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Maaß jedwedes Sein durchdringt.“ (VII. 142 23/6.)

[2] Vgl. 176 o.

[3] Die Erde als den Schoß der Natur anzusehen, in welchem ihre Geschöpfe noch ungeboren schlummern, ist eine HEBBEL geläufige Vorstellung; in der Erde sind, wie schon oft erwähnt, Bäume, Blumen usw. enthalten.

Es ist in dem Gedicht von Gott keine Rede, HEBBEL behandelt nur sein eigenes Verhältnis zur Natur und spricht nicht von einer eigentlichen Auferstehung, an die er um diese Zeit noch glaubt (vgl. VII. 117 33/6), sondern nur von einer Metamorphose innerhalb der Grenzen der Natur, die er durchzumachen wünscht. Als Mensch, als höchste Spitze der Natur, kann er sehr wohl erwarten, als Sonne, d. h. als die das ihm bekannte und vertraute Leben ins Dasein rufende Mutter (200 m.), erweckt zu werden. Die Sonne spielt bei HEBBEL überhaupt eine wichtige Rolle. Die Natur erschafft den Himmel (VII. 108 11/12); diesem „entblüht" die Sonne (VII. 101 7). Die Sonnen sind ein Flammenblick der „Schwester" zu Gott (VII. 131 5/6). Tausend Sonnen wallen am abgeschiedenen Kind vorüber (VII. 294 4, 295 5). Wie Milch aus der Mutter Brust, goß am ersten großen Tag die Sonne ihre Strahlen auf die Erde (VII. 62 5/8) usw. Als Symbol des Guten und Göttlichen ist sie uns schon oft begegnet.[1] Vgl. später: Die Sonne ist der Schlüssel zur Blume (T. 1710), sie entlockt der Erde die Halme (T. 4025), T. 4984 wird sie mit den Ideen des Wahren, Guten und Schönen in Parallele gestellt. Vgl. dazu T. 5459. Auch von einer „Central-Sonne" spricht er einmal und fügt hinzu: „Das ist doch Gott"[2] (Br. I. 192 27/8).

β) Welt des Menschen und Natur; allmählich sich vollziehende Verbindung beider.

In der Zeit, in die unser Gedicht fällt, würde die „Central-Sonne" nicht Gott genannt werden können;[3] Gott und Weltall sind noch getrennt und stehen einander als Gott und Welt oder Natur bzw. „physische" Natur gegenüber, neben welcher noch die vernünftige Welt, die sittliche Welt des handelnden Menschen besteht. Die beiden letzteren rinnen später zusammen, was der pantheistischen Tendenz entspricht; ein gleiches, großes Gesetz bewegt alles

[1] Der Mond spielt eine ähnliche Rolle.

[2] Die Sonne ist, wie Sterne, Wolken und die Blumen, ein „Wesen" T. 1733)!

[3] Die Identität beider wäre nicht aus dem Umstande zu konstruieren, daß HEBBEL wünscht, sich als Gott fühlen zu können (vgl. die Anrede „Schwester") und als Sonne erweckt zu werden. HEBBEL operiert in früherer Zeit mit einem Gott, ebenso später, d. h. nach der Abfassung unseres Gedichtes (so in „Gott über der Welt" usw.), und es ist m. E. durchaus nicht einzusehen, wie er dazu gekommen sein sollte, ihn in der Zwischenzeit aufzugeben.

Seiende, nur ein Gradunterschied besteht zwischen ihnen: der sittliche Mensch hat sittliches Selbstbewußtsein, die Pflanze oder das Tier nicht (vgl. 206). Ganz im Anfang unterscheidet Hebbel beide Welten noch als qualitativ verschiedene (vgl. 3 o. und Anm. 2).

Die erste Brücke zwischen beiden bildet der Gefühlsgehalt, den die Naturprodukte für Hebbel haben; ein ihm Gemäßes, Verwandtes fühlt er in ihnen leben, aber sie sind zunächst für ihn nur Symbole des Guten und Bösen oder Schmuckstücke, mit denen er seinen Himmel verziert. Einige dieser Symbole, z. B. Nacht, Gewitter, Stürme, erfahren eine vollständige Umwandlung ihrer Bedeutung; erst sind sie Ausdruck der Vernichtung bzw. des Bösen usw., dann werden sie, wie z. B. Gewitter und Sturm (im Proteus), zu Symbolen der Entbindung des sittlichen Geistes der Natur, oder, wie die Nacht, zum Symbol tiefen Ruhens, in welchem die sittlichen Offenbarungen des Traumes uns beglücken.

Anderseits ist, bei aller Trennung der „physischen Natur" und der vernünftigen Welt des Menschen, der Mensch, wenn auch nicht gerade ein Glied der Natur, so doch nicht ein von ihr vollständig losgelöstes Wesen, was im „Lied der Geister" hervortritt, aber Hebbel betont hier nur die kreatürliche Beschaffenheit des Menschen und spricht nicht von einem dem Menschen und der Natur gemeinsamen, in beiden wirkenden sittlichen Geiste. Die Macht der Elementargeister ist eine sehr beschränkte, und ihr Streben kann man nicht ein demjenigen des sittlichen Menschen analoges nennen. Jedenfalls aber sehen wir die Verbindung zwischen Natur und Mensch sich vollziehen.

e) Die Beziehung Mensch—Gott. Ursprüngliches Bestehen, Vernachlässigung und endliche Wiederherstellung derselben.

α) Weiterentwickelung der Beziehung Mensch—Natur. Herstellung der Beziehung Natur—Gott.

Neben der Verbindung Mensch—Natur besteht von Anfang an eine innige Beziehung zwischen dem Menschen und Gott. Göttliche Eigenschaften des Menschen werden gepriesen, seine Tugend ist die „Tochter beß'rer Welten" (VII. 14 1), Liebe und Freundschaft sind Himmelsbalsam und wärmster Abglanz göttlicher Gefühle (VII. 21 5/6.18), aus dem Lichtmeer der Geistersonne ist er erschaffen als ein Meisterstück des Himmels (VII. 39 11), nicht als ein solches

der Natur (VII. 108 14). In dem sogleich zu besprechenden „Lied der Geister" behandelt HEBBEL die Beziehung Mensch—Natur, die im Gedicht „der Mensch" in voller Entfaltung des Entwickelungsgedankens über alles in der Natur Existierende ausgedehnt wird und durch alle individuellen Schranken hindurch, ja über die individuelle Existenz hinaus besteht, so daß die Beziehung Mensch—Gott (von Gott ist überhaupt nicht die Rede) eigentlich überflüssig wird. Ähnlich im „Proteus". Hier tritt der sittliche Geist der Natur, dem gleich zu sein, vorher nur gewünscht wird, selbst auf und offenbart sich vollständig und dauernd dem Dichter. Gott wird auch in diesem Gedicht nicht erwähnt. Zwischen „Der Mensch" und „Proteus" fällt „Morgen und Abend" (VI. 264/5). Der Dichter preist den Morgen:

„Dem Teich Bethesda gleicht mein Herz
Mit seinen frischen Säften,
Die schwellen es zu Lust und Schmerz
Mit tausend neuen Kräften:
Ihr trunk'nes Durcheinanderspiel
Erfüllt mich mit Entzücken;
Ich weiß nicht was, doch will ich viel,
Und Alles muß mir glücken!"

Es ist dasselbe Sehnen, das wir aus dem Gedicht „Der Mensch" kennen und dessen Erfüllung im Proteus garantiert erscheint. Es folgt die „Frage an die Seele" (VII. 121/2). Hier wird die Ansicht ausgesprochen, daß wir im Schlaf möglicherweise das unerreichbar vor der Sehnsucht Schwebende zu erfassen vermögen. Dieses Sonett ist ein Vorläufer der uns bekannten „Offenbarung" (VI. 205/6), in der HEBBELS Ansichten über den Traum zum ersten Mal in ihrer prägnanten Fassung auftreten; an Gottes Thron hat die Verstorbene der Dinge Grund und Ziel durchschaut und offenbart das Geschaute dem Liebhaber im Traum. „Bei einem Gewitter" (VII. 124/5) bringt die schon im „Proteus" auftauchende Ansicht vom Gewitter als einem sittlichen Vorgang innerhalb der Natur. Das „Rosenleben" (VII. 126) gibt uns insofern nichts Neues, als es das Leben des in der Rose wirksamen sittlichen Geistes der Natur als Analogon menschlichen Strebens setzt, bezeichnet aber beide näher als Ringen, zum Hohen und Höchsten vorzudringen, und als endloses Auferstehen. Dies gibt den Hinweis auf das in den naturphilosophischen Gedichten vernachlässigte Jenseits. Dieser Hinweis verdichtet sich zu einer engen Verbindung der Natur mit Gott in

„Gott über der Welt", jedoch wird hier der Zustand der individuierten Natur als Träumen und Schlummern gefaßt; erst das „Wachen", d. h. die Aufhebung der Individuation führt die volle Vereinigung Gottes und der Natur herbei. (HEBBELs charakteristische Lehre vom Traum tritt kurz vorher zum ersten Male auf; man sieht, wie er sich bemüht, die Kluft zu überbrücken, durch die Gott von der Schöpfung getrennt ist.) Somit ist die Beziehung Natur—Gott auch hergestellt.

β) Beziehung des Menschen zu der nunmehr mit Gott verbundenen Natur.

Es ist zwar vom Menschen in „Gott über der Welt" nicht ausdrücklich die Rede; doch ist er gewiß unter den „Wesen" (VII. 131 25) und dem, was die Natur erschuf (132 32), mit zu begreifen. Die Schlußstrophe des Gedichtes, welche die Pointe des Ganzen bringt, lautet:

„Jetzt träumt sie tief, und würde ewig träumen,
Doch bald vernimmt sie schlummernd meinen Ruf,
Dann wacht sie auf und zieht aus allen Räumen
Im ersten Athem ein, was sie erschuf." (VII. 132 o.)

Es folgt „Auf ein schlummerndes Kind", dessen Schlußstrophe lautet:

„Wie könntest Du so süß denn träumen,
Wenn Du nicht noch in jenen Räumen,
Woher Du kamest, Dich erging'st?" (VI. 274 m. 10/1.)

Es ist abermals zu bemerken, daß „Erwachen" eine doppelte Bedeutung hat, einmal die uns geläufige und dann die übertragene, ethische, in der es das Übergehen in den Zustand der Seligkeit ausdrückt. In diesem Sinne und mit Bezug auf die Schlußstrophe von „Gott über der Welt" kann man sagen, daß das Kind von seinem Wachen träumt, von seinem Aufgelöstsein in das Unendliche, von dem Zustande, in dem es sich befindet, sobald die Natur, deren Produkt es ist, „erwacht", d. h. eins mit Gott ist. Die Anschauung, die beiden Gedichten zugrunde liegt, ist die gleiche.

Das bald folgende Gedicht „Auf eine Unbekannte" VI. 206/7 (vgl. 106 m.) betrachtet den Menschen als sittliches Produkt der Natur, das den Pulsschlag ihres großen Lebens, ihres Aufstrebens zum Ideal in sich fühlt. Die Gelegenheit hierzu bietet die Liebe dar. Eine Unbekannte hat den Dichter entzückt, mit ihr fühlt er sich geistig vereinigt, über alle Grenzen der Formen und über alle

Schranken hinweg verbunden. Solches geschieht in „geheimnißvollen Stunden“,

„D'rin thut, selbst herrschend, die Natur sich kund;
. . . .
Vielleicht wird dann zu flüchtigstem[1] Vereine
Verwandtes dem Verwandten[2] nah' gerückt,
Vielleicht, ich schaudre, jauchze oder weine,
Ist's Dein Empfinden, welches mich durchzückt!“ (VI. 207 m.)

Das Gefühl, welches diese Vereinigung gibt, charakterisiert er folgendermaßen:

„Da bluten wir und fühlen keine Wunden,
Da freu'n wir uns und freu'n uns ohne Grund.“ (19/20.)

Er weiß eben nicht, wie ihm geschieht, eine ganz allgemeine, gegenstandslose, eine „Natursehnsucht“ überkommt ihn, die nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet ist, der allgemeine Naturgeist wirkt, wie er glaubt, in ihm ein Unendliches, um Hebbels Sprachgebrauch zu folgen, und er hat auch keinen bestimmten Grund, sich zu freuen, und freut sich doch, er fühlt ein Zerfließen seiner selbst in das gotterfüllte Unendliche bzw. dessen Gegenwart in ihm; „selbst herrschend“ tut die Natur ihm sich kund, und zwar die Natur als sittliches Ganzes. Dieses beseligende Welt- oder Naturgefühl tritt hier als ganz allgemeines, unbestimmtes Liebesgefühl auf. Ähnlich im „Schäfer“ (VII. 113/4), doch handelt es sich in unserm Falle um ein Erfliegen des Höchsten im Gefühl, und zwar des der Natur innewohnenden Höchsten.

Ein ganz allgemeines Weltgefühl schildert die etwas später entstandene „Erleuchtung“ (VI. 255). „In unermeßlich tiefen Stunden“ flammt der Geist des Weltalls, als reichster Gast sich in die engen Grenzen der Sterblichkeit schließend, nieder in das Herz des Dichters,

„jedwedes Dasein zu ergänzen
Durch ein Gefühl, das ihn umfaßt.“

Der also Erleuchtete trinkt das „allgemeinste Leben“, nicht mehr den „Tropfen“, der ihm floß, leicht verschwebt er ins „Unendliche“, da er es „im Ich genoß“. Es frägt sich, wer der Geist des

[1] Zu flüchtigstem, solange die Individuation besteht; zu dauerndem Vereine wird Verwandtes Verwandtem nah' gerückt, wenn die Natur „erwacht“ ist.

[2] Vgl. VII. 125 u.

Weltalls ist. Proteus wohl kaum, denn dessen Niederflammen in das Herz des Dichters würde diesen nicht „in's Unendliche verschweben“ lassen. Indessen verspritzt Proteus den sittlichen Gehalt der Natur ins dürstende Weltall (VI. 253 20). Gott schaut gern in „jene Sonnen“ (VII. 131 5) und der Dichter wünscht, von der Natur als Sonne erweckt zu werden, VII. 109 56 (vgl. 211 o.). Wir haben hier den Hinweis auf das Weltall, zu dem in der „Erleuchtung“ die Natur erweitert wird. Es ist von ihm in der folgenden Zeit oft die Rede, Hebbel glaubt, im Weltall zu leben (Br. I. 199 18ff., ähnlich Br. I. 144 9/10), die begeisternde Stunde bringt ihm den Schlüssel zum Weltall (Br. I. 176 30 ff.), und schließlich nennt er, wie erwähnt, die „Central-Sonne“ Gott. Es scheint hier eine Erweiterung des früheren Begriffes der Natur vorzuliegen und eine Tendenz zu bestehen, das Weltall mit Gott zu identifizieren, was ja der späteren Ansicht entspricht. Man könnte den Geist des Weltalls als universalisierten Proteus bezeichnen, der später in Gott übergeht.

γ) Neue Beziehung Mensch—Gott.

α_1 Aufstreben der Natur zu Gott im Menschen. Erfassen Gottes im Gefühl.

Wenn wir die Stellung des Menschen zur Natur, sein eins Sein mit ihr im Geiste bedenken und das Verhältnis der als Einheit gefaßten Natur, der „Schwester“, zu Gott, so liegt die Aufstellung der durchlaufenden Beziehung Natur—Mensch—Gott sehr nahe. In Nr. 1 der „Lebens-Momente“ (VII. 142/3) tritt sie uns entgegen. Die Welt ist der „Schößling böser Säfte“, die die Gottheit ausschied, als sie „in sich selbstsüchtig sich zusammen schloß.“[1] Diese Säfte fordern nun vergeblich den Schoß der Gottheit. Der Mensch aber ist die „morsche Brücke von der Natur zu Gott“. Die bösen Säfte sind das Kreatürliche, das Substrat der vom Ideal abdrängenden „Formen“, in deren Banden die Schöpfung leidet. Sie strebt zu Gott empor und treibt aus sich den Menschen zur Erfassung Gottes hervor, aber ihre Bemühungen sind vergeblich, der Mensch ist eine morsche Brücke, die zerbricht, sobald der „Geist“ der Natur sie beschreitet,[2] aber bald darauf, in Nr. 2 der „Lebens-Momente“

[1] Dies deutet auf die Transzendenz Gottes.

[2] Von der Natur, sofern wir unter ihr das Weltall begreifen, gilt dies wohl nicht; das Weltall ist etwas, das des Menschen nicht bedarf, es trägt den Charakter hoch thronender Erhabenheit. Es ist ferner zu bemerken, daß

(zwischen beiden liegt das versöhnliche Herbstgefühl [VI. 230/1], das eine sympathische Beziehung zwischen Mensch und Natur aufstellt) heißt es:

„Nicht darf der[1] Staub noch klagen,
Der glühend und bewußt
Die ganze Welt getragen
In eig'ner enger Brust;
Worin ich mich versenke,
Das wird mit mir zu Eins,
Ich bin, wenn ich ihn denke,
Wie Gott, der Quell des Seins."[2] (VII. 143 u.)

Also ein Erfassen Gottes der Natur durch den Menschen im Denken, oder besser im Gefühl. Kontemplative Gefühlsanschauung überbrückt hier die Kluft zwischen der Natur und Gott. Man könnte nun sagen, daß in dem Gedicht „Gott" (VII. 77) sich bereits dasselbe findet: Wenn ein sanfter, stiller Abend, so heißt es da, sich auf das Erdenrund senkt,

„Da sehe ich der Allmacht Blüte,
Die Welten labt mit ihrem Duft:
Die ewig wandellose Güte,
Die Lampe in der Todtengruft;
Da höre ich der Seraphime
Erhabensten Gesang von fern;
Da sauge ich, wie eine Biene
Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn!"

β_1 Vergleich mit der frühesten Ansicht.

Was hier zum Ausdruck kommt, ist nichts als die alte von Anfang an bestehende Beziehung Mensch — Gott, aber dieser Gott und dieser Mensch sind andere, als die uns aus den späteren, zuletzt besprochenen Gedichten bekannten. Der Gott, der die Natur Schwester nennt, ist weitaus weniger persönlich, als der von Sera-

---

in unserm Gedicht unter „Natur" kaum die Natur im engern (alten) Sinne zu verstehen ist, sondern etwa das Leben ganz allgemein, die Schöpfung mit Einschluß des Menschen, und unter „Mensch" der bevorzugte, bedeutende, zum Höchsten strebende Mensch.

[1] Ist zu betonen.

[2] Gott als Quell des Seins bezeichnen, heißt m. E. hier nicht s. v. a. ihn Weltschöpfer nennen. Auch in „Gott über der Welt" könnte er „Quell des Seins" genannt werden; man muß „Sein" als vom sittlichen Streben erfülltes Sein fassen und bedenken, daß Gott und Natur vor, wie nach der Schöpfung eins sind. In Nr. 1 der „Lebens-Momente" erscheint diese Vereinigung in Frage gestellt.

phimen umgebene, welcher über der Natur thront, die er kaum als „Schwester“ anerkennen würde. Wenn dieser Gott in die Schöpfung blickt, so sieht er nicht überall die Zeugen der schwesterlichen Liebe, sondern in erster Linie den Menschen, der noch neben der Natur steht und nicht in sie verflochten ist. Der Mensch schaut früher zu Gott dem Allgütigen und Allmächtigen empor, jetzt erhebt er sich zu ihm und schaut mit ihm auf die Welt herab. Gott hört auf, der patriarchalisch thronende Herr der Welt zu sein, er ist nicht mehr eine unantastbare Größe, die die Rechnung der Menschheit von vornherein bestimmt, sondern er ist eher die ideale Verkörperung einer geheimnisvollen Maxime, nach der alles Leben sich abspielt, die begreifen zu wollen, höchstes Streben ist, und die zu verwirklichen, Ziel der Welt sein wird. Er wird immer unpersönlicher und zeigt die Tendenz, in eine universale Weltintelligenz überzugehen. Die alte Beziehung Mensch — Gott ist durch Verschmelzung von Mensch und Natur und durch die eigentümliche Stellung Gottes zur Natur eine andere geworden.

δ) Überblick und Zusammenfassung. Transszendenz Gottes.

α_1 Hebbels Stellung zu seiner Weltanschauung. Gefühlswirkung derselben auf ihn.

Gleichwohl ist Gott noch immer transzendent, es besteht eine Kluft zwischen ihm und der Welt. Der fromme Glaube, diese Kluft in Stunden gehobenster Stimmung, im Aufschwung heiligster Gefühle überfliegen zu könnnen, hat indessen der Überlegung, daß sie trotz alledem bestehen bleibt, nicht Stand zu halten vermocht. Wir sehen das schon an den verzweiflungsvollen Ausrufen verschiedener Gedichte. Je mehr das vertraulich-väterliche Verhältnis zwischen Gott und Mensch aufgelockert wird zugunsten der universalen Beziehung Welt- oder Naturganzes — Gott, um so schwieriger wird es, Gott im Gefühle zu erfassen, sich ihm zu nahen, von ihm zu wissen. Es entsteht eine Kluft, ja, die Natur und ihre Spitze, die Menschheit, erscheinen als etwas sich selbst Überlassenes, auf einen in unendlicher Ferne liegenden Akt der Befreiung und Erlösung Angewiesenes, der den Charakter des Rätselhaften und in seiner Rätselhaftigkeit Quälenden[1] trägt, und der Eindruck menschlicher Machtlosigkeit und Unfähigkeit, aus eigener Kraft stark und

[1] Vgl. viel später: „Die Fabel der Sphinx wiederholt sich Tag für Tag. Das Räthsel, das Du nicht lösen kannst, zerstört Dich!“ (T. 5641).

sicher zum Höchsten vorzudringen, muß um so drückender werden, je weiter Gott für das Gefühl in die Unendlichkeit hinausgerückt wird und den Charakter des gnädigen Vaters einbüßt, ja er erzeugt tiefste Verzweiflung und Lebensekel. Die Bedürftigkeit und der ethische Notstand der Menschheit werden in der frühesten Zeit keineswegs geleugnet, aber sie haben für Hebbel nichts Beunruhigendes, das Vertrauen auf Gottes Vaterhuld beschwichtigt alle Klagen, und die erlösende Tat Gottes erscheint als etwas Selbstverständliches, einer Diskussion nicht zu Unterwerfendes, so daß Zweifel und Besorgnis nicht aufkommen. Die Menschheit ist der Garten Gottes, den er hegt und pflegt, sich zum Ruhm, den Bösen zur Verdammnis und den Tugendhaften, des Heils Bedürftigen, zur Erlösung. Anders später: der Mensch ist das Produkt der Sehnsucht der Natur, zu Gott zu gelangen, das Organ dieser Sehnsucht, der aus Fesseln und Banden sich losringende Arm, der sich zu Gott emporreckt. Tat der Mensch früher, was er konnte, so war es genug, Gnade war sein Teil, Gott sah das Herz an, er nahm den guten Willen für die Tat; jetzt frägt es sich, wie weit des Menschen eigene Kraft wirklich reicht, und wo die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Natur liegen; nicht auf das kommt es an, was der Mensch gern möchte, sondern auf das, was er vermag, und Gott ist der Welt transzendent! Hebbels Philosophie ist seine Abrechnung mit der Welt, und wir müssen immer die Gefühlswirkung in Rechnung ziehen, die seine Überlegungen auf ihn ausüben mußten. Wer ist denn Gott für sein Gefühl? Es kann dem aufmerksamen Leser der bisher angestellten Betrachtungen nicht entgangen sein, daß Gott für Hebbel der Inbegriff seiner höchsten und heiligsten Wünsche und Bestrebungen ist, ein von ihm konstruiertes Wesen, das ihm die Erfüllung dieser Wünsche und dieses Strebens garantiert. Hebbel kann, so darf man sagen, ohne Gott gar nicht existieren; der Gedanke, daß sein heiligstes Streben nichts sein soll, als ein im Grunde höchst überflüssiges und zweckloses Spiel zufällig erwachter und in ihm in bestimmter Zusammenstellung und Mischung hervortretender Kräfte, daß sein eigenes Leben etwas Zweckloses und Sinnloses ist, wie das der ganzen Welt auch, oder, daß sowohl er, wie auch die Welt, mit ihrem heißesten Bemühen einem unbekannten Zwecke dienen, der nie in ein menschliches Bewußtsein fallen kann, daß sie also, wenn sie überhaupt etwas erreichen, jedenfalls nicht das erreichen, was sie aufs innigste erstreben und herbeisehnen, sondern irgend etwas ganz anderes, das auch nur zu ahnen, unmöglich ist, — dieser

Gedanke ist für HEBBEL vernichtend; er will durchaus wissen, warum er lebt und strebt, und er will erreichen, was ihn befriedigen kann, er will, wenn einst die Welt am Ziele angelangt ist, wie die alten Veteranen, sagen können: dahin mußte es kommen, und ich war auch mit dabei!

β) Hinweisung auf die spätere Ansicht.

Wenn es in Frage gestellt scheint, daß die Natur aus eigener Kraft Gott überhaupt erreichen kann, was gibt dann dem strebenden Menschen die Gewähr, daß sein heiligstes Hoffen diejenige Erfüllung finden wird, deren es unter allen Umständen bedarf, auf die zu verzichten gräßlichste Vernichtung und deren Gewißheit allein Lebensodem ist? Hier mußte Wandel geschafft werden, denn es ging auf Tod und Leben, die Kluft mußte ausgefüllt werden. Sie hat HEBBEL in der Münchener Zeit viel zu denken und zu leiden gegeben und ihn veranlaßt, sie mehr zu überspringen[1] als zu überbrücken, wie er gelegentlich selbst andeutet, d. h. Gott aus seinem Himmel herabzuziehen in die Welt, ihn als immanent zu setzen. Welche Risse und Sprünge trotzdem noch bestehen blieben, ist eine andere Frage. Mit der Immanenz Gottes aber mußte, damit das Gefühl voll befriedigt werde, eine Bewußtseinstatsache gefunden werden, in welcher das Erfassen Gottes verwirklicht erschien, die eine sich selbst beglaubigende Garantie bot für die Gegenwart des göttlichen Geistes im Menschen, und die zugleich der Beweis war für die Verwirklichung und Offenbarung Gottes in der Welt. HEBBEL hat auch diese Bewußtseinstatsache gefunden. Ihre Bedeutung und der veränderte Gottesbegriff sind für die Gestalt des späteren Systems, des Pantragismus, maßgebend. Wie der Akt der Geburt desselben sich vorbereitete, haben wir in den vorhergehenden Erörterungen anzudeuten versucht; ihn selbst wollen wir hier nicht näher betrachten.

Was diese Erörterungen selbst betrifft, so ist es nicht ihr Zweck, bestimmte scharf sich voneinander abhebende Entwickelungsperioden aufzustellen; die Grenzen der verschiedenen Anschauungsweisen sind fließend, ein allmähliches Hinübergleiten aus der einen in die andere scheint stattgefunden zu haben und außerdem rinnen unsere Quellen spärlich und, wie das bei lyrischen Gedichten kaum anders sein kann, nicht besonders klar.

---

[1] T. 946. 1702 d.

2. Der Entwickelungsgedanke.

a) Das „Lied der Geister". Früheste Ansicht.

Betrachten wir noch in Kürze das Anfang 1832 entstandene „Lied der Geister" (VII. 63/4) (vgl. 157/8), um im Anschluß hieran Stellung zur Frage nehmen zu können, welches der naturphilosophischen Gedichte möglicherweise als das unbekannte Gedicht „Naturalismus" anzusprechen ist.

Das „Lied der Geister" behandelt das Verhältnis des Menschen zur Natur im frühesten Sinne, bzw. die Natur im Menschen, d. h. das Kreatürliche in ihm. Der Entwickelungsgedanke, der uns in voller Deutlichkeit erst in „der Mensch" (VII. 107/9) entgegentritt, ist hier noch nicht ausgebildet. Wenn wir die Elementargeister mit Neumann als „das nicht individualisierte Leben in der Natur" auffassen (a. a. O. 7 m.), so dürfen wir dabei nicht an dieses Leben in dem Sinne denken, in welchem es uns in „Gott über der Welt" entgegentritt, denn in diesem Gedicht wird die nicht individualisierte Natur als „Schwester" Gottes, als von ihm wissend und mit ihm verbunden, ethisch gefaßt. Im Lied der Geister aber handelt es sich um die die kreatürliche Natur (die Erzeugerin aller „Formen") konstituierenden Elemente. Die Elementargeister sind das nicht individualisierte Leben der Natur, die noch nicht Geist ist, sie wohnen nicht etwa im Himmel, sondern in einem „düstern Gemach", wo „kein Jubel, kein Weh und kein Ach" tönt. Allerdings ist ihre „Blume" „weiß" und blüht „im Garten der Ewigkeit", doch soll dies wohl nur ihre Ewigkeit andeuten und außerdem ist zu bedenken, daß diese Angabe aus dem Munde der sich selbst selig preisenden und das „wankende Irrlichts-Glück" des Menschen verspottenden[1] Geister stammt. Wenn ihr einsames nächtliches Lied beendet ist, so ist auch ihre Kraft „verglüht". Sie sind also keineswegs göttlicher Art, und wenn auch der Luftgeist dem Menschen die Brust schwellen macht, so daß er in „allmächtiger" Sehnsucht die irdische Lust zu klein findet und glaubt, „das Himmlische" sei ihm nahe, so ist dies nicht als ethischer Aufschwung zu deuten, wie ihn

---

[1] Neumann interpretiert die betreffende Strophe und sagt, daß die Geister zwar kein menschliches Glück kennen, dafür aber ewig sind (a. a. O. 7 m). Ähnlich heißt es in der Romanze „Der Tanz" von einem als Jüngling auftretenden Geist:

„Von Menschenschmerz und von Menschenlust
War wohl nimmer ein Funke in seiner Brust." (VII. 72 19/20.)

Die Romanze schließt mit der Warnung, die Geister nicht zu verhöhnen.

etwa Glaube, Tugend oder „jede göttliche Empfindung“ (VII. 22 ss, 24 ss) verursachen, sondern als Umschreibung eines Gemütszustandes, der etwa durch die Vorstellung, durch die Luft zu fliegen, sich in den blauen Raum zu erheben, von den Winden dahingetragen zu werden usw., hervorgerufen ist. Man könnte vielleicht auch die vier Geister als Verursacher verschiedener, den Äußerungsarten der vier Temperamente entsprechender Verhaltungsweisen oder Gemütsstimmungen ansehen. Vom Meergeist (Wassergeist) wird gesagt, daß er das murmelnde Bächlein regiere, der Feuergeist erregt den Blitz in der Wolke. Wie schon bemerkt, betrachtet HEBBEL in der Zeit der Entstehung des Gedichtes ein Gewitter noch nicht als Entbindung des sittlichen Naturgeistes (158 m.). Die Natur ist also die eigentliche Machtsphäre der Geister; nebenbei haben sie auch, „in mancher Gestalt“ sich ihm nahend, „über den Menschen Gewalt“, der eben ein aus Kreatürlichem und Geistigem, aus Staub und himmlischem Feuer bestehendes Wesen ist. NEUMANNS Betrachtungen über den Naturpantheismus der Romantiker (7 u., 8 o.), wonach Gott und das belebte All eins sind und der Mensch als zu besonderem Dasein von diesem Ganzen losgelöster Teil erscheint, dessen Existenz auf einem Abfall von Gott beruht, den er im sinnlich getrübten Dasein büßt und durch Entäußerung seiner Selbstheit und durch Leben im Weltganzen wieder gut macht, diese Betrachtungen möchte ich eher an das Gedicht „Gott über der Welt“ knüpfen, als an das Lied der Geister. Den Gedanken des Abfalls von Gott und der Strafe streift HEBBEL später gelegentlich, aber er paßt nicht recht in sein System; das sinnlich getrübte Dasein ist eher das Unglück des Menschen als sein Frevel. Überhaupt interessiert ihn die Frage der Läuterung der Welt viel mehr, als die der Verwirrung der Welt (vgl. P. 313 u., 314 o., 322 m.). Im Lied der Geister wird Gott gar nicht erwähnt, die Macht der Geister als eine vorübergehende[1] geschildert und das Kreatürliche so deutlich herausgehoben und für sich behandelt, daß es mir angezeigt erscheint, das Gedicht als Ausfluß einer Weltanschauung anzusprechen, die Geist und Kreatürliches, Gott und Natur nicht als Einheit setzt, sondern sie in scharfer Trennung gegenüberstellt. 158 u. wurde schon gesagt, daß HEBBEL das Kreatürliche, Elementarische, das caput mortuum später versittlicht und mit in den Gang der ethischen Evolution erhoben hat. Vgl. „der Geist wird wohl

[1] Sie scheinen nur in der Abendstunde Macht über den Menschen zu haben. Vgl. die erste und letzte Strophe des Gedichtes.

die Materie los, nie aber die Materie den Geist" (T. 1634). Die Elementargeister würden Materie ohne Geist sein. Den Geist empfangen haben bereits die „Elemente", denen der Dichter bei der Betrachtung eines Gewitters gleich zu sein wünscht (VII. 125 19/20, vgl. 157 o.). HEBBEL hat an der Lehre von den vier Elementen auch später unentwegt festgehalten (vgl. T. 351); aus ihnen besteht unser Körper, dem sie sich „abgewinnen" lassen[1] (XII. 58 18); im Lied der Geister sind ihre Repräsentanten Personifikationen der das Kreatürliche des Menschen ausmachenden Bestandteile desselben.

b) Das unbekannte Gedicht „Naturalismus". Vermutliche Identität desselben mit dem Gedicht „Der Mensch".

α) HEBBELS Andeutungen.

Daß das Lied der Geister mit dem erwähnten Gedicht „Naturalismus" identisch ist, glaube ich nicht. HEBBEL schreibt darüber: „So machte ich zu einer Zeit, wo ich SCHELLINGS Namen noch nicht kannte, ein Gedicht, betitelt: „Naturalismus", worin das SCHELLINGsche Prinzip steckt; ich habe den Philosophen schon getroffen, der einen Beweis meiner tiefen Durchdringung des ersten Stadiums der SCHELLINGschen Philosophie darin erblickte" (Br. V. 42 31 ff. zitiert von WERNER VII. 291 m.). Ich meine, daß unter dem ersten Stadium der SCHELLINGschen Philosophie in unserm Zusammenhang seine Entwickelungslehre zu verstehen sein dürfte, nach der die Natur der werdende Geist ist. Diesen Entwickelungsgedanken fanden wir deutlich ausgesprochen im Gedicht „Der Mensch". Auf die Verwandtschaft desselben mit SCHELLINGs Philosophie macht NEUMANN aufs nachdrücklichste aufmerksam (a. a. O. 9 m.) und ich glaube, daß von den drei in Frage kommenden Gedichten[2] („Lied der Geister", „Der Mensch", „Proteus") das zweite mit dem größten Recht als „Naturalismus" anzusehen ist.

---

[1] Der Zustand geistigen Sterbens ist noch bitterer, als der des leiblichen, „wenn das Band zerreißt, das die Elemente zusammenhielt und nun Feuer, Luft, Wasser und Erde mit einander hadern" (Br. III. 55 13). „Mir ist, als ob ich in die Elemente zerfallen und als ob die Natur hier beschäftigt wäre, mich auf's Neue wieder zusammen zu setzen" (T. 3429). „Im Menschen begegnen sich alle Elemente und sein Leben besteht darin, daß sie sich abwechselnd recensiren" (T. 3694). „Der Leib sinkt abgenutzt in's Grab und die Elemente theilen sich in ihn" (T. 760 17). Mensch, Tier, Baum sind „Kerker freier Kräfte, nämlich der Elemente" (T. 4982 Ende). (Vgl. T. 5940, dazu P. 280 Anm. 2 und 157/8.) Die Bezeichnung „freie Kräfte" ist nicht uninteressant.

[2] VII. 291 m. usw. T. Anm. zu 15.

Einer anderen Stelle zufolge soll das „Elixier der Unsterblichkeit“ ein Extrakt aller animalischen und vegetabilischen Säfte sein und der Mensch eine Mischung aus allen Naturstoffen; letzteres, wie HEBBEL sagt, nach dem Gedicht „Naturalismus“ (T. 14/6).

Damit scheint mir der Mensch bereits als Evolutionsprodukt, als Spitze der Natur charakterisiert zu sein. Wird er aber als Mischung aus allen Naturstoffen bezeichnet, die Natur rein kreatürlich gefaßt und zugleich der Mensch als vorwiegend geistiges Wesen angesehen, so ergibt dies einen Widerspruch, der sich nur löst, wenn die Natur im Menschen, d. h. die Naturstoffe, aus denen er bestehen soll, vergeistigt werden, was ebensoviel heißt als: wenn der von uns hier dargelegte Entwickelungsgedanke adoptiert wird. Es ist mir danach nicht zweifelhaft, daß das Gedicht „Naturalismus“ auf diesem Gedanken fußt. Zudem stand HEBBEL auf dem Standpunkt der Entwickelungslehre, als er die Betrachtungen über das Elixier der Unsterblichkeit schrieb, und er würde kaum auf ein Gedicht verwiesen haben, das eine frühere, andere Ansicht vertrat.

β) Vergleich der in Frage kommenden Gedichte.

Im Lied der Geister wird uns gesagt, daß der Feuergeist den (noch nicht ethisch betrachteten) Blitz erregt und daß der Wassergeist das murmelnde Bächlein regiert. Im Menschen aber sind sämtliche vier Elementargeister wirksam. Sie sind auch, wie Räder und Federn in die Uhr, in seine Natur verwoben, und man kann gewiß behaupten, daß nach HEBBELS Meinung der Mensch aus den vier Elementen besteht, aber sie sind nicht ausschließlich in ihm wirksam, ihre Macht verglüht bald, er ist nicht ihr Produkt in dem Sinne, in welchem er später als Produkt der versittlichten Naturkräfte und Naturstoffe erscheint, sondern es ist einem, den Elementen heterogenen Geistigen eine größere Macht über ihn gegeben. Bestände er aus nichts, als aus den vier Elementen, welche die Geister repräsentieren, so wäre er kein sittliches Wesen, kein Angehöriger der sittlichen Welt, sondern nur ein Angehöriger der „rohen Natur“.

Im Proteus wird vom sittlichen Geiste der Natur gehandelt, der in allen Naturprodukten, also auch im Menschen wirksam ist („In Seelen der Menschen hinein und hinaus“ VI. 254 ss). Der Entwickelungsgedanke liegt dem „Proteus“ allerdings zugrunde, aber von Naturstoffen, aus denen der Mensch gemischt sein soll, wird nichts erwähnt, wir erfahren nichts über eine innerhalb der Natur

sich vollziehende, im Menschen gipfelnde Läuterung und Verdichtung ihrer selbst, sondern nur von ihrem in allen ihren Geschöpfen lebendigen sittlichen Geiste.

Als Mischung der versittlichten Naturstoffe und zugleich als ihr höchstes Produkt erscheint aber der Mensch in dem „Der Mensch" betitelten Gedichte. Ein neues, schöneres Leben wäre das, das sich durch die dunkle Kette schlingt, „die, stets hinaufgewendet, durch Millionen Geister dringt und als ein Gott sich endet".

Hier wird die Natur als werdender Geist aufgefaßt; ebenso in den Versen, die den Menschen als Meisterstück der alles schaffenden dunkeln Kraft auffaßt, das „von jedes Lebens reinster Flut" auf's Innigste durchdrungen ist. Aber auch die physischen Träger des rein Geistigen, die Naturstoffe, werden in den großen Naturzusammenhang gezogen: aus demselben Kern, aus dem Blume, Baum, Himmel und Sterne erschaffen worden sind, ist der Mensch hervorgegangen, was ihm Lippe und Wangen rötet, ist zugleich der Rosen Wonne usw. Die Undeutlichkeit, mit der allerdings ausgesprochen wird, daß der Mensch aus allen Naturstoffen besteht, kommt daher, daß HEBBEL den sittlichen Gehalt derselben hier besonders scharf hervorhebt.

3. Der Dichter als „Proteus". Seine Stellung zu Gott. Frühere und spätere Ansicht.

Die fromme Seele des Dichters[1] allein ist es, die den Proteus „hält" und „ein volles Empfinden der Welt" von ihm empfängt. NEUMANN bemerkt mit Recht, daß der Dichter eigentlich selbst dieser Proteus ist (a. a. O. 11 o.) und führt zwei Briefstellen an, die zeigen, daß HEBBEL auch später der bereits im „Proteus" geäußerten Ansicht treu geblieben ist.[2] Wir haben weiter oben (139, 205 ff.) auf verwandte Äußerungen und auf die enge Beziehung hingewiesen, in der der Dichter zu Gott steht. Eine nahe Verwandtschaft der späteren und der früheren Ansicht über das Verhältnis des Dichters zu Gott, zur Welt und zum sittlichen Ideal ist unleugbar vorhanden, aber keine Identität, weil das Ideal ein anderes geworden ist. Zwar saugt nach wie vor der Dichter-Proteus den

[1] Vgl. 134/139.

[2] Der Dichter „ist einfach der Proteus, der den Honig aller Daseyns-Formen einsaugt (allerdings nur, um ihn wieder von sich zu geben), der aber in keiner für immer gefangen wird" (Br. VI. 348 20 ff.). Die andere Stelle findet sich Br. I. 176 30 ff.

„Honig“ aus allen Daseinsformen, läßt in seiner Schöpfung das dargestellte Stück Welt „das zweite, schön're Leben“ genießen (VII. 100 o.) und löst alle die Hemmungen auf, die dem Aufschwung zum Ideal entgegenstehen, aber der Prozeß selbst, den das Kunstwerk darstellt, hat später eine andere Bedeutung gewonnen, er ist nicht mehr der eines seligen Aufstrebens zu einem transzendenten Idealreich, sondern der einer immanenten Selbstkorrektur der beteiligten Faktoren. Wie der einzelne im Ganzen untergeht, so wird alles persönliche Beglücktsein durch die Freuden des Jenseits aufgesogen vom Selbstbewußtsein des Ganzen, das es als ein in allen seinen Gliedern harmonisch in sich Ruhendes hat. Was dieses Wissen trübt, ist im Dichter geklärt, alle Schleier, die es verhüllen, werden durchsichtig vor seinen Blicken, er weiß von Gott, aber nicht mehr von jenem transzendenten Wesen, das so gnädig war, sich gelegentlich zur Welt herniederzubeugen und sich um sie zu bekümmern, sondern von dem Gott, der „in der Welt begraben liegt“ und in jeder edeln Tat auferstehen will (T. 2137), und den sehr wohl die Welt als letztes, höchstes Produkt, als „Gott-Geschöpf“ aus sich hervortreiben könnte (T. 3739, vgl. 207/8).

Von diesem Gott weiß der Dichter, von dem „Selbstbewußtsein der Idee“,[1] die in allem ist, und in der alles ist, und immer und überall stellt er dieses Selbstbewußtsein her, sobald es durch Allzumenschliches, durch Allzuindividuelles getrübt wird. Das Richteramt Gott überlassend, war er nur ein Führer der Scharen, die zum Lichte rangen, ein Priester des letzten Heils und der höchsten Gnade, später ist er zu einem Richter im Dienste der sittlichen Substanz geworden, der nur ein Gesetz kennt, das der absoluten Notwendigkeit alles Geschehens und seines Zieles; „die Lebensgesetze sind das Leben, die Weltgesetze die Welt“ (T. 2406) und die Welt ist die Gottheit (T. 2911). Was er früher zum Himmel emporsandte, war ein Ruf der strebend sich Bemühenden, ein Gruß der Welt hinüber zu Gott, und was er später wirkt und schafft, ist der Zauberspruch, der alles Vergängliche transfiguriert, das Rätselwort der Gottheit und zugleich der Dank dieser, die nur in dem Geiste wahrhaft lebt, der sie zu nennen vermag.

[1] Vgl. P. 51ff., 55 u.

Zweiter Teil.

Dramatische und erzählende Jugendwerke.

A. Das Tragödienfragment „Mirandola“.

I. Symbolik dieses Fragmentes.

a) Das Resultat der Tragödie. Frühere und spätere Ansicht.

Dieses Stück behandelt das Verhältnis der Geschlechter zueinander und zum sittlichen Ideal in einem uns vom Dichter vorgeführten Einzelgeschick, welches als Symbol der genannten allgemeinen Beziehungen zu betrachten ist. Hebbel hat dieses Thema[1] nie ganz aufgegeben; in einzelnen seiner Tragödien bildet es das Hauptproblem, so in Judith, Maria Magdalene, Julia und im Herodes, und in die übrigen spielt es mit einigen Ausnahmen (Moloch, Michelangelo) hinein.

Das Resultat besteht in einer Läuterung und Reinigung, die auf Befreiung bzw. Bestrafung hinweist und die Beteiligten bis in den Vorhof des Himmels oder der Hölle gelangen läßt, in dem sie ihre weiteren, jenseits der Möglichkeit der Darstellung liegenden, abschließenden Schicksale zu erwarten haben, also eine Art Vorverfahren, dessen Abschluß sie dem höchsten Richter ausliefert. Aus den Händen des Dichters empfängt Gott die Menschen, um den letzten Urteilsspruch über sie zu fällen. Stellen wir uns auf den Standpunkt des Dichters bzw. Gottes, so werden wir mit

---

[1] Bei der symbolischen Bedeutung der Tragödien Hebbels ist damit nicht im entferntesten ausgesprochen, daß Hebbel mit Vorliebe das geschlechtliche Thema behandelt. Ich habe diesen ungerechtfertigten Vorwurf schon früher im Anschluß an eine Interpretation der Mar. Magdal. zurückgewiesen (P. 128).

gnädigen und mitleidsvollen Gefühlen auf die Leiden der Guten blicken, auf die Sünden der Frevler aber nicht ohne gerechten Zorn. Zugleich aber nehmen wir eine ernste Mahnung und tröstliche Zuversicht mit davon. Der gerechte Zorn hat nichts gemein mit der Entrüstung, die der Anblick abgefeimter Bosheit entflammt; Hebbel stellt nicht zwei Parteien gegeneinander auf, zu denen Stellung genommen werden soll. Was die Schuld anlangt, so ist sie etwas, dafür der Sünder in Zeit und Ewigkeit[1] zu büßen hat, aber zugleich etwas Bedauerliches, sie trägt den Charakter des Verhängnisses, das hereinbricht, und nicht den der aus freier Bosheit unternommenen frechen Schändung des Heiligsten. Später ist davon keine Rede mehr: das Richteramt ist in das tragische Geschehen selbst verlegt, es gipfelt in einer Aufklärung, der Fluch der Sünde reicht nicht mehr über die Erde hinaus, ja eine „Sünde" gibt es überhaupt nicht mehr, und Zorn gegenüber den Schuldbeladenen wäre völlig unangebracht, da alle tragischen Personen berechtigt sind. Das tragische Geschehen hat aufgehört, ein Vorverfahren zu sein, Gott selbst verleiblicht sich in ihm als immanente Notwendigkeit und Vernünftigkeit des Weltlaufs, die mit der größten Gleichgültigkeit gegen die Qualitäten aller menschlichen Handlungen ausgerüstet, von Belohnung und Bestrafung nichts weiß, sondern herzlos und kalt, unerbittlich und unaufhaltsam, wie eine Maschine, Trübung und Läuterung, Verwirrung und Korrektur des sittlichen Ganzen regelt, dem Menschen zumutet, aus dem Anblick des exakten Funktionierens ihres zermalmenden Räderwerkes Trost und Versöhnung zu schöpfen, und aus eherner Maske dem Einsichtigen nur die eine Mahnung in der dunkeln Chiffernsprache der Ereignisse zuruft: aller Individualität sich zu entäußern, den Trotz alles Eigenlebens aufzugeben, alles Wissen von sich aufzulösen in ein Wissen vom Weltganzen, und den Traum des Fürsichseins zu durchbrechen durch Hinüberfließen in das Einssein mit allen im Geiste des Weltalls.

Betrachten wir das Stück näher.

b) Mirandola.

Als Repräsentanten der Freundschaft führt uns Hebbel zwei edle, feurige Jünglinge vor, Mirandola und Gomatzina, als Repräsen-

---

[1] Dies nur zum Teil, sofern wir eine „Amnestie" annehmen (vgl. 46 ff.).

tanten der Liebe, Mirandola und ein reines, mit allen Vorzügen des Körpers und der Seele begabtes Mädchen, Flamina. Ursprünglich stand Mirandola, wie die Vorgeschichte lehrt, auf demselben Standpunkte, den Gomatzina in den ersten Szenen des Stückes noch einnimmt:[1] die Freundschaft war ihm das Höchste aller menschlichen Verhältnisse. Stets bestrebt, Herr über sich selbst und Meister seiner Triebe zu sein (V. 11 20/3), durch „ewige" Freundschaft (V. 6 25 mit einem erprobten Gefährten verbunden, hat nie ein Weib vermocht, ihn auch nur auf Minuten wirklich zu fesseln (V. 11 14/5). Er und Gomatzina wähnten, im Genusse ihrer Freundschaft „des Freudenkelches höchste Fülle zu trinken" (V. 10 1/2). Da fiel der Strahl einer mächtigen Liebe in Mirandolas Leben, er sah ein, daß er sich darin getäuscht hatte, in der Freundschaft das höchste und reinste menschliche Verhältnis zu sehen (ibid.), er begriff, daß die Liebe etwas Höheres sei, und daß sie allein die höchste Harmonie empfinden lasse, die nur ein edles Herz genießen könne (V. 11 16/8, 12 3). Gomatzina, der noch auf dem von Mirandola überwundenen Standpunkte steht, erblickt in dessen Überschwenglichkeiten „Schwärmerei" und ist der Meinung, die Liebe habe des Freundes Wesen „verschroben" (V. 10 21. 30). Mirandola bestreitet das, die Liebe, meint er, habe sein Wesen vielmehr „zurecht geschroben" und ihn erst auf die höchste Stufe menschlicher Vollendung gehoben (V. 10 32ff.). Seine Liebe erscheint ihm als etwas Notwendiges: Allerdings müsse man seine unedlen Triebe meistern, „aber — — Liebe zu Flaminen ist doch gewiß nicht unerlaubt". „Wenn das unerlaubt ist, so ist's auch unerlaubt, die Engel zu lieben. Warum schuf Gott sonst eine Flamina? Oder warum erhielt ich ein empfängliches Herz. Nein, ... wenn das verdammlich ist, Flamina zu lieben, so hat der Herrgott sich selbst die Verdammniß zuzuschreiben" (V. 11 27/12 1). Dies ist der Höhepunkt und der Schluß der Auseinandersetzungen Mirandolas über seine Stellung zum sittlichen Ideal in aller ihrer Notwendigkeit. Gomatzina tritt in dieser Programmrede, die etwa 90 Zeilen, also im Verhältnis zum Umfange des Stückes einen ziemlich großen Raum umfaßt, vollständig in den Hintergrund, er gibt seinen eigenen Standpunkt zum sittlichen Ideal nur zu erkennen, um denjenigen Mirandolas deutlich hervortreten zu lassen. Faßt man diese Szene nicht im angegebenen Sinne auf, so bietet sie nichts, als ein gespreiztes, unnötig in die Länge gezogenes Geschwätz.

[1] Vgl. die Lesarten V. 329 m. *9. *10.

c) Gomatzina.

Nur zu bald aber soll Gomatzina erfahren, welche Gewalt die Liebe besitzt, und wie ihr gegenüber alle Rücksichten verblassen, die die Freundschaft auferlegt. Flamina ist so schön, daß man sie lieben muß, so erklärte Mirandola. Hierin würde nach der späteren Ansicht ihre Schuld liegen[1] (vgl. P. 112). Nach der früheren Ansicht nicht. Zwar ist ihre Schönheit Grund dafür, daß Gomatzinas Schuld entsteht, und zwar notwendig, wie HEBBEL zu zeigen bemüht ist (vgl. 40 u. ff.), aber sie ist in keiner Weise für diese verantwortlich und würde (falls HEBBEL beabsichtigte, sie durch Selbstmord untergehen zu lassen) nicht etwa sterben, weil sie nicht in die Welt paßt (vgl. Anm. 1), sondern weil Unglück und fremde Schuld ihr keinen anderen Ausweg lassen, als den, sich zu Gott hinüberzuretten. Gomatzina spürt sofort den Hauch der ihn zerstörenden Schönheit und fühlt deutlich ihre besiegende Macht: „Als ich meinen Mirandola umschlungen hielt und ihm zulispelte: ewig, ewig, da rieselte mir's auch durch Mark und Bein — — da pochte mir das Herz auch hoch empor — aber, jetzt rieselt's noch ganz anders! Nein, das ist nicht Freundschaft — — das ist ein gählingsrollender Felsenstrom, der mich unwiderstehlich hinabreißt in das höllische Grab!" (V. 14 25 ff.). Hier lernt er also ein Gefühl kennen, das stärker ist, als das der Freundschaft, die bisher sein Wesen ausfüllte, aber indem die Liebe in ihm aufflammt, wird er sich des unlösbaren Konfliktes mit dem Ideal bewußt, in den sie ihn treibt. Daß er sich auf den ersten Blick in Flamina verliebt, muß von uns als mit Notwendigkeit erfolgend hingenommen werden, eine überzeugende Motivierung dieses Umstandes kann vom Dichter nicht verlangt werden. Das hohe und heilige Gefühl der Liebe, das in Gomatzina emporlodert, schlägt sogleich um in die verzehrende Flamme einer sündhaften Leidenschaft. Nach der späteren Ansicht würde Mirandolas Schuld bereits darin bestehen, daß er Gomatzina herbeirief und dadurch die Möglichkeit des Konfliktes schuf. Doch können wir hier von einer Schuld des

---

[1] Selbstverständlich ist ein Mädchen nicht schuldig, weil sie schön ist, sondern sie wird erst dann schuldig, wenn Umstände eintreten, in denen diese Schönheit verhängnisvoll wirkt; das Mädchen hört dann auf, in die sittliche, d. h. widerspruchslos in sich ruhende Welt zu passen, ihre Schönheit wird Ursache der Verwirrung derselben und ihr Tod bedeutet eine Zurechtweisung, ist Symbol derjenigen Korrektur, ohne die nichts Menschliches bestehen bleiben kann.

Helden nicht reden. Das Herbeirufen des Freundes ist ein Unglück und muß als solches, wie die Schönheit Flaminas, mit unter dem begriffen werden, was wir als das die Konstituierung sittlicher Zustände Hindernde, vom Willen des Menschen Unabhängige bezeichneten (38 u.). Der Gedanke an die schlimmen Folgen des Besuches Gomatzinas konnte Mirandola gar nicht kommen, denn, wenn er auch vom Standpunkt der Freundschaft, als des höchsten menschlichen Verhältnisses, zu dem der Liebe fortgeschritten ist, so achtet er die Freundschaft deswegen nicht geringer oder gar so gering, daß er sie als die Trägerin unlauterer Lebensmomente ansehen könnte. Flamina fordert ihn obendrein noch auf, den Freund herbeizurufen (V. 6 26. 28). Wir sehen bereits hier auch Flamina eifrigst bestrebt, Liebe und Freundschaft in ihrem Kreise zu verwirklichen. Gomatzina freilich zögert, zu kommen, eine dunkle, beklemmende Ahnung dessen, was seiner wartet, beschleicht ihn[1] (V. 8 22/6), aber schließlich kommt er doch, woraus ihm indessen kein Vorwurf zu machen ist; er erfüllt lediglich die Forderungen der Freundschaft.

α) Gomatzinas Schuld. Motivierung derselben.

Gomatzinas Monolog in der dritten Szene gipfelt in einer das gravierende Moment aufdeckenden Selbstanklage: „O, daß ich geflohen wäre, als es mich so flammend ergriff — — und hätte geweint in Einsamkeit um die verlorene Ruhe mein Leben lang! O, daß ich damals geflohen wär'! Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß! Ich zögerte, bis es zu spät war usw." (V. 20 27ff.). Und vorher: „mein Wort ist gegeben — ich muß bleiben, muß sie täglich schauen, muß der Flamme täglich Nahrung zutragen — — und doch, doch soll sie nicht brennen!" (ibid. 20/2). Sein Mirandola gegebenes Versprechen also, während dessen Abwesenheit bei Flamina zu bleiben, hat ihn in den Zustand gerissen, in welchem das Unheil beginnt. Dieses Versprechen zu geben, zögert er; da beschwört ihn Mirandola bei seiner Freundschaft (V. 14 1/2); „er zwingt mich", ruft Gomatzina aus und verspricht, den Ritterdienst zu übernehmen. Der Freundschaft, der er, wie die Vorgeschichte lehrt, schon ein

---

[1] Schon im Plan war dieses Motiv vorgesehen (V. 4 1/3). Das Vorahnen künftiger Ereignisse finden wir bei Hebbel später fast überall. Er sagt, es sei in der Kunst von der größten Wichtigkeit, den Dingen am rechten Ort ihre Schatten vorausgehen zu lassen, „damit die ordinäre Überraschung das höhere Interesse (sic!) nicht beeinträchtige" (XI. 288 1/3).

großes Opfer gebracht hat (V. 6), ist er auch dieses schuldig, mit der Freundschaft glaubt er, die Liebe überwinden zu können, um so mehr, als er an dem Grundsatz festhält, daß der Mensch gerade da über seine Triebe am meisten müsse herrschen können, wo es ihm am schwersten fällt (V. 11 20/3). Als Verfechter solcher Prinzipien muß er bleiben und den Kampf mit sich selbst aufnehmen. Sein Verhalten in dieser entscheidenden Szene zeigt, daß es sich hier für ihn um viel handelt. Er spricht wenig, zehn Worte, davon sechs beiseite, er steht „erschüttert“ und „sprachlos“, wie die Bühnenanweisungen vorschreiben. Flaminas Wort: „Augenblicke sind Ewigkeiten“, gilt auch für ihn. Nicht, daß er Flamina liebt, ist seine Schuld, sondern, daß er bleibt, trotzdem er liebt. Nicht aus purem Übermut der Sünde wird er schuldig, sondern er kann es, nach Maßgabe seines Charakters und der Umstände, eigentlich gar nicht vermeiden. Als von seinem Willen völlig unabhängig kann seine Schuld indessen nicht bezeichnet werden; er wurde vor eine schwere Wahl gestellt, aber trotz aller Bitten und Beschwörungen Mirandolas und der Leidenschaft für Flamina hätte er fliehen können. Er überschätzt seine Kräfte, kann man sagen. Jedenfalls lädt er seine Schuld aus edeln Motiven auf sich, er bleibt nicht, weil er hofft, erreichen und ausführen zu können, was er nicht darf. Von seiner Schuld hat er das lebendigste Bewußtsein und die schwärzeste Vorstellung.

β) Symbolisch-ethische Bedeutung dieses Charakters.

Mit derselben Weitschweifigkeit, die an Mirandolas sittlichem Glaubensbekenntnis auffällt, läßt ihn Hebbel in langatmigen Selbstanklagen sich ergehen, die lediglich den Zweck haben, seine Stellung zum sittlichen Ideal aufs deutlichste klar zu legen, also symbolisch aufzufassen sind. Dies zeigen seine Worte: „Himmel und Hölle hingen an meinem Entschluß“ (bei Flamina zu bleiben oder zu entfliehen). Er blieb. Die Hölle ist nun sein Teil (V. 20 30/2). Wäre er geflohen, so war der Himmel sein Teil: „O, daß ich geflohen wäre . . . — — und hätte geweint in Einsamkeit um die verlorne Ruhe mein Leben lang!“ Nun, einen „Himmel“ kann man den die Dauer eines Lebens ausfüllenden Zustand des Beweinens der verlorenen Ruhe kaum nennen; dennoch wäre er für Gomatzina, rein ethisch betrachtet, der „Himmel“ gewesen, denn durch seine Flucht hätte er die Verwirrung des sittlichen Zustandes verhindern können und selbst keine „nimmer vergehenden Dornen“ geerntet (IX. 5 60/1).

Er fühlt sich vernichtet als Glied der sittlichen Welt, und sein Schmerz hierüber wird begreiflich, wenn man ihn symbolisch auffaßt, d. h. als Gefäß des sittlichen Geistes, als das er sich durchaus fühlt und zu fühlen sehr berechtigt ist, denn er ist kein Schurke, sondern, voll des Edelmuts und des besten Willens, wird er zu seinem eigenen Entsetzen in das Böse hineingetrieben: „Gott, Gott — Was habe ich verschuldet, das Du mich so schwer strafest!“ ruft er aus, und dennoch fühlt er die volle Verantwortlichkeit für das aus seiner Schuld folgende Tun: „Herr Gott im Himmel! Zernichte meine Seele — — sie steht im Begriff die Vesten der Menschheit[1] zu zerstören! — —“ (V. 28 4/7).

α_1 Gomatzina und Gonsula.

Der Abscheu, den Gomatzina vor seiner Liebe hegt, zeigt sich auch in seinem Benehmen gegen Flamina, welches, rein äußerlich und individuell betrachtet, so unnatürlich wie möglich, symbolisch-ethisch betrachtet aber gerechtfertigt, ja notwendig erscheint. Es ist immerhin anzunehmen, daß hier eine geheime Absicht des Dichters zu suchen ist; durch sein Benehmen fällt Gomatzina im Hause auf, Flaminas Mutter glaubt, einen halb Verrückten vor sich zu haben und schickt ihm den Burgpfaffen Gonsula aufs Zimmer (V. 22 5/6), der sogleich die Gelegenheit ergreift, sich an der Familie Gomatzina zu rächen. Es kann gar keine Rede davon sein, daß Gonsula Gomatzina verführt, denn Gomatzinas Schuld ist längst kontrahiert, als der Burgpfaffe mit seinen Anschlägen an ihn herantritt.

Wichtig für die Beurteilung seiner Stellung zum sittlichen Ideal und der Vortrefflichkeit seines Charakters sind seine Unterredungen mit Gonsula. In ihnen setzt das motorische Motiv für die Weiterentwickelung seiner Schuld ein, die auf der falschen Stellung zum sittlichen Ideal beruht, in die er gedrängt worden ist, und die hier beginnt, sich in Taten oder wenigstens in Entschlüsse zu solchen umzusetzen.

β_1 Weiterentwickelung der Schuld Gomatzinas.

In der ersten Unterredung (II. Akt, Szene V) erklärt Gonsula, daß Gomatzina die besten Aussichten bei Flamina habe und ver-

---

[1] Liebe und Freundschaft.

sichert ihn des Beistandes der Kirche. Beides verschlägt wenig, Gomatzina weist ihm die Tür. Wäre er ein intriganter Verräter, so müßte das Gehörte ganz anders auf ihn wirken.

Freilich spielt er, als er allein ist, mit dem Gedanken an die Erfüllung seiner sündhaften Wünsche, aber je deutlicher er ihn denkt, um so ungeheuerlicher erscheint ihm seine Verwerflichkeit. Er sieht ein, daß leicht zum Teufel wird, wer dem Teufel sein Ohr leiht (V. $25_{2/3}$), aber er ist sich der Größe des Frevels bewußt, zu dem die Bahn führt, auf die er gedrängt wird (ibid. $_{5}$ ff.): „Fort, fort, gräßlicher Gedanke — — dich aufkommen zu lassen, ist teuflisch, dich zu denken — o, das ist mehr als teuflisch — — dich auszuführen — — — — Gott — dafür hat die Sprache kein Wort.“ Die zweite Unterredung eröffnet er bereits mit den Worten: „Pfaff, ich zittre, daran zu denken“ (V. 26_{3}). Abermals weist Gonsula ihn darauf hin, daß er gute Aussichten bei Flamina habe, ja er verstärkt das Motiv durch die Versicherung, daß auch ihre Mutter den Wünschen Gomatzinas kein Hindernis in den Weg stellen werde, und daß selbst Mirandola, weil er nach einer anderen Braut ausschaue, nicht mehr ernstlich als Nebenbuhler in Frage komme. So willkommen diese Nachrichten Gomatzina auch sein müßten, er findet keine andere Antwort, als: „Mirandola? Schurke, Mirandola? — — Du lügst Kerl“ (V. $26_{13/4}$). Er hält also eine solche Heuchelei der Liebenden für unmöglich. Wäre er ein Verräter, so würde er die Sache nicht vom ethischen Standpunkt aus betrachten, sondern praktisch Stellung nehmen, d. h. nicht die Ungeheuerlichkeit der Schurkerei, sondern die bloße Unwahrscheinlichkeit der Mitteilung bedenken und sogleich Beweise fordern. Auf diese „Beweise“ bringt Gonsula unaufgefordert das Gespräch, er hält ihm die Versicherung, daß er welche hat, wie eine Lockspeise vor. Gomatzina, statt erfreut zuzugreifen, stellt sittliche Erwägungen an: „Mirandola wäre — — Unmöglich! — — Und wenn er's wäre? W a s h ä t t e i c h g e w o n n e n?“ (V. $26_{24/6}$). Nun, praktisch hätte er durch Mirandolas und Flaminas Heuchelei alles gewonnen, ethisch nichts, denn er bliebe ein Frevler, ein nicht reiner Liebe Ergebener, wenn er sich den Frevel des Brautpaares zu nutze machte. Er betrachtet nach wie vor sich und den Freund und seine Beziehungen zu ihm als der s i t t l i c h e n Welt angehörige Faktoren. Aber er kann auf die Dauer der Versuchung nicht widerstehen, wieder spielt er mit dem Gedanken an die Möglichkeit der Erfüllung seiner Wünsche: „Zeigst Du mir bloß darum den Labetrunk, um mir den Durst

größer zu machen, nicht, ihn zu stillen?" (V. 27 3/4). Dann: „Her damit, mit dem Brief", aber sogleich der sittliche Rückschlag: „ziemt mir auch solcher Argwohn?" Aber die Versuchung ist stärker: „— — Sehen ist doch wohl erlaubt — — — — Gieb." Gonsulas Weigerung schürt die entfachte Flamme noch, „drohend" herrscht er ihn an: „Gieb, Kerl — —". Er empfängt sogleich den „Labetrunk", er liest den gefälschten Brief.

Wieder hält er inne: „Mirandola! So hättest Du mich und Deine Braut belogen! Wärest ein Schurk' der Schurken! — — — Unmöglich! — — — —." Aber schon zweifelt er, „zumahlen es doch dem Herrn so zum Vortheil ist": „so unglaublich" ist es schließlich doch nicht, daß Mirandola ein Verräter ist, aber sogleich wieder ein sittlicher Rückschlag: „Und wenn es wäre — — Wenn er Teufel wäre, hätte ich das Recht auch einer zu sein? Privilegiert meiner Nächsten Schurkerei die meinige?" Das sind nicht leidenschaftlich-praktische, sondern theoretisch-ethische Erwägungen. Hier sieht man, daß es nicht die kluge Vorsicht des berechnenden und die Wahrscheinlichkeit sorgfältig prüfenden Intriganten war, die ihn an der Wahrheit der Mitteilungen des Burgpfaffen zweifeln ließ, sondern das Gefühl des sittlichen Menschen: hier liegt eine sittliche Monstrosität vor. Also Mirandola könnte wohl ein Schurke sein, aber Flamina? „Und wie? Wie Flaminen betrügen?" sagt er „gedankenlos". Obwohl ihn Gonsula wiederholt der Bereitwilligkeit des Mädchens versichert hat, kann er doch nicht daran glauben, er sieht keine Möglichkeit, sie um ihren Bräutigam zu „betrügen"; mag Mirandola auch sie aufgeben, sie wird nie einem anderen angehören können. Aber Gonsula meint, das sei „weiter nichts" und weist abermals darauf hin, daß sich Flamina sehr gern von Gomatzina um ihren Bräutigam „betrügen" lassen wird. Liebt Mirandola eine andere und ist Flamina geneigt, so hat Gomatzina praktisch die Möglichkeit und das Recht, seine Ziele zu verfolgen, ethisch nicht; der Frevel der Brautleute reinigt ihn nicht vor dem Forum des Ideals und seines eigenen Gewissens,[1] und das Genießen der Früchte dieses Frevels würde Ausschweifung und Unzucht sein, nicht Liebe. Den Frevel der Brautleute benutzen, bedeutete für Gomatzina so viel, als sich mit ihnen, den Frevlern, identisch erklären. Von einer

[1] Aus demselben Grunde lehnte er den Beistand der Kirche ab; die äußere Sanktionierung des Verbrechens kann nicht sittlichen Frieden und Trost geben.

Kompensation beider verräterischer Handlungen der Brautleute kann natürlich nur im praktischen, nicht im ethischen Sinne die Rede sein. Das fühlt Gomatzina, und so entreißt ihm Gonsulas Mitteilung, obwohl sie ihn praktisch sicher stellt, den Schrei der Verzweiflung: „Herr Gott im Himmel! Zernichte meine Seele — — sie steht im Begriff die Vesten der Menschheit zu zerstören! — — Gott, Gott — Was habe ich verschuldet, daß Du mich so schwer strafest!“ Gonsulas Geschoß hat getroffen, er hat der Leidenschaft durch Hinwegräumen aller praktischen Bedenken freie Bahn geschaffen, und in den Aufschrei Gomatzinas mischt sich bereits die Verzweiflung darüber, daß er einsieht: er kann nicht mehr zurück. Er begreift die Schwere der Situation: „O, armes Menschenherz! Wie gern hältst Du doch den Teufel, der Dir Süßigkeiten darbeut, für einen Engel!“ Da versetzt ihm Gonsula durch einen weiteren gefälschten Brief, über dessen Inhalt man sich nicht recht klar wird, den letzten Streich: es ist beider Wunsch, die Verlobung aufzuheben. Zwar erkennt Gomatzinas bereits getrübtes Auge noch die sittliche Ungeheuerlichkeit, die das involviert („ich wage nicht es zu denken“), aber er bricht unter der Last der Tatsachen zusammen, alle schweren sittlichen Bedenken verblassen vor dem Anblick der Möglichkeit, infolge beiderseitigen Wunsches zum Ziele zu gelangen, willenlos läßt er sich von dem Strome fortreißen, den Gonsula anschwellen ließ. Dieser hat jetzt leichtes Spiel. Durch weiteren, außerordentlich frechen Briefschwindel soll alles in die Wege geleitet werden. Er kann vorschlagen, was er will, der sittliche Fond Gomatzinas ist aufgebraucht; durch seine Frage „das wäre Alles?“ (V. 29 8) zeigt er, daß sich seine sittlichen Begriffe verwirrt haben; praktische Möglichkeit und sittliche Berechtigung werden kaum noch unterschieden.

d) Flamina.

Wie Mirandola und Gomatzina, so hat auch Flamina die höchste Auffassung von ihrer Stellung zu den wertvollsten Gütern der Menschheit und von ihrem durch diese Stellung bedingten sittlichen Beruf. So sehr sie auch Vertreterin des Prinzips der reinen Liebe ist, so schätzt sie die Freundschaft darum nicht weniger hoch, wenn ihr auch das Verständnis dafür mehr durch die Liebe aufgegangen zu sein scheint. Sie treibt Mirandola dazu an, seinen teuern Freund und Lebensretter zu ihr zu bringen, damit sie ihn segne (V. 6 26/8). Die langen Tiraden, durch die sie der Mutter und

später Gomatzina zu erkennen gibt, wie sehr die Liebe ihr Herz erfüllt,[1] passen zwar schlecht zum Wesen zarter Jungfräulichkeit, sind aber insofern nötig, als es HEBBEL darauf ankam, ihre Stellung als Vertreterin der reinen Liebe zu charakterisieren.

Gomatzina erscheint vor ihr, sie sehen sich, Flamina macht eine heftige Bewegung, auf ihn zuzustürzen, besinnt sich, hält inne und spricht in Gedanken versunken: „Das ist er“ (V. $12_{18/9}$). Wer? Meiner Ansicht nach will sie sagen: Das ist also Gomatzina, der Retter meines Bräutigams, dem ich alles verdanke, was mich beglückt. In der ersten Freude ist sie im Begriffe, ihm aus Dankbarkeit um den Hals zu fallen, aber sie hält ein, sei es aus jungfräulicher Zurückhaltung, sei es, gebannt von dem Eindruck, den er ihr erweckt und in dem alles Künftige vorauswirkt, freilich ohne in bezug auf Gomatzina bestimmte Gestalt zu gewinnen. Erst als die Notwendigkeit eintritt, sich von Mirandola trennen zu müssen, zieht eine unbestimmte Angst bei ihr ein, die sich aber auch nicht auf Gomatzina richtet.

Man könnte wohl auf die Vermutung kommen, Flamina meinte mit ihrem „das ist er“ den wilden Mann, den sie im Traume gesehen hat, der den Dolch in Mirandolas Brust schleuderte, sie „schäumend küßte“ und rief: „also mein, also doch mein, ewig, ewig mein!“ (V. 16_{18}ff.). Dann müßten aber der erste und der zweite Akt an einem Tage spielen, da sie „eben in dieser Nacht“ (16_{17}) den Traum gehabt hat. Sie müßte also nachts geträumt haben, etwa am Vormittag wäre Gomatzina eingetroffen, und am Nachmittag erzählte sie der Mutter von ihrem Traum. Dem widerspricht ihre Bemerkung in der zweiten, unmittelbar an die erste anschließenden Szene: „Schon fünf Tage, und keine Briefe!“ (von Mirandola) (17_{26}). Es müssen also zwischen dem ersten und zweiten Akt fünf Tage liegen. Flamina müßte sich ferner vor dem plötzlich lebendig gewordenen Traumbilde, das sie als „Warnungszeichen der Gottheit“ betrachtet ($16_{16/7}$), in einer Weise entsetzen, die sie nicht eine Bewegung machen lassen könnte, „auf Gomatzina zuzustürzen“ und

[1] Ich gehe auf diese Reden, die bei Flamina dieselbe Bedeutung haben, wie bei Mirandola, nicht näher ein, sondern beschränke mich darauf, ihre Stellung zur Freundschaft zu behandeln. Die Auffassung, die sie von der Liebe als etwas Göttlichem, also durchaus Sittlichem im Sinne des Ideals, hat, erhellt besonders aus den Worten, die sie an Gomatzina richtet (V. $18_{19/21}$). Vgl. IX. 6. 87ff.

die sie der Fassung und der Kraft berauben müßte, ihn kurz darauf in wohlgesetzter Rede ihres unauslöschlichen Dankes zu versichern (12 31 ff.). Sie müßte dann auch ausdrücklich und sehr energisch gegen seine Ritterdienste protestieren und würde sich kaum mit ihm in Gespräche unter vier Augen einlassen, wie sie die zweite und vierte Szene des zweiten Aktes darbieten.

Man könnte aber ferner versucht sein, anzunehmen, Flamina verliebe sich auf den ersten Blick in Gomatzina, wie er in sie. Sie würde dann, wie er, in einen Konflikt mit ihren heiligsten Gefühlen geworfen werden, der sich bei ihr, der reinen Jungfrau, unter allen Umständen in einem Entsetzen vor sich selbst äußern müßte. Aber davon ist nirgends etwas zu entdecken und darum halte ich auch diese Deutung für unmöglich. Ganz abgesehen davon, daß ein solcher, freilich unbeabsichtigter Verrat an Mirandola der Stellung, die Hebbel dem Weibe zu allen Zeiten angewiesen hat, durchaus nicht entsprechen würde, so findet sich in den späteren Reden und Handlungen Flaminas nichts, was eine solche Auslegung rechtfertigte. Es wäre gewaltsam konstruiert, wollte man ihre an Mirandola gerichtete Bitte, sie auch nicht auf Augenblicke zu verlassen, als Ausdruck ihrer Angst vor der eigenen frevelhaften Leidenschaft deuten. Sie spricht fortwährend von Mirandola als von dem Manne, der ihr ganzes Sein erfüllt, um den sie ängstlich besorgt ist und in dem allein sie lebt. Könnte sie Gomatzina gegenüber in überschwänglichen Ausdrücken von ihrer Liebe zu Mirandola reden, wenn sie Gomatzina liebte? Wäre dies nicht der Gipfelpunkt unerhörter Heuchelei und verwerflichster Koketterie, wenn sie ihm auf solche Weise zu verstehen gäbe: Sieh, wie liebenswert ich bin, denn so kann ich lieben? Sie müßte jeden Funken des Himmels aus ihrem Herzen verdrängt haben, wenn sie so handeln könnte. Und wo treffen wir bei Hebbel ein Weib an, das Gefühle, die als ihre heiligsten aufgefaßt werden müssen, offenbart, um die lasterhaftesten Pläne zu fördern? Allerdings sind ihre Reden und ihr Betragen dazu angetan, Gomatzinas Leidenschaft zu steigern, aber eine frevelhafte Neigung müßte sie doch wenigstens so scharfsichtig gemacht haben, daß sie seine wirren Reden nicht mit Erstaunen und Befremdung (21 21. 27) anhörte, sondern sie als willkommene Äußerungen einer Leidenschaft auffaßte, die der ihrigen entgegenkommt. Man kann die Bekenntnisse ihrer Liebe zu Mirandola unmöglich als Lügen betrachten; wozu dann die Erzählung des Traumes? Wollte man aber annehmen, daß die sündhafte Neigung unbewußt (im Gegensatz zu

Gomatzina) in ihr groß wächst, so ist alles, was sie sagt, viel zu bewußt gehalten und sie selbst als Vertreterin eines ganz anderen, Verräterei ausschließenden Standpunktes zum Ideal zu scharf gekennzeichnet, als daß sie das Opfer einer dunkeln, von ihr nur geahnten, nicht deutlich ins Bewußtsein fallenden, langsam und unerbittlich sie umstrickenden, höchst frevelhaften Neigung sein könnte. Das Verzehrende und Nagende einer solchen Leidenschaft, die ihr auf Schritt und Tritt folgt, wie ihr Schatten, ihr Schrecken einflößend und doch sie unwiderstehlich lockend und bestrickend, das Unheimliche und Faszinierende derselben ist nirgends zum Ausdruck gebracht. Daß Hebbel nicht imstande gewesen sei, es herauszubringen, kann man nicht sagen; ist es ihm ja doch bei Gomatzina ähnliches gelungen. Dergleichen wäre nur wahrscheinlich, wenn Flamina nur einmal irgend eine Besorgnis um Gomatzina äußerte — und sein sonderbares Betragen könnte ihr hierzu reiche Veranlassung geben — ein Besorgtsein, das andere Gefühle offenbarte, als die, die sie ihm als dem Freunde und Lebensretter ihres Geliebten, gemäß ihrer scharf präzisierten Stellung zum sittlichen Ideal, schuldig zu sein glaubt. Es erscheint mir demnach völlig ausgeschlossen, das Verhältnis zwischen Gomatzina und Flamina als das einer gegenseitigen leidenschaftlichen Liebe aufzufassen; sie ist weit davon entfernt, seine Liebe zu erwiedern; was sie für ihn fühlt, ist lediglich auf Dankbarkeit gegründete Freundschaft.

Flaminas Ratlosigkeit, Befremdung, oder wie man es nennen will, verschwindet, wie gesagt, sogleich, sie findet warme Worte des Dankes für Gomatzina, und erst als Mirandola sie zu verlassen beschließt, tauchen jene Gefühle, zu einer Besorgnis um den Geliebten verdichtet, wieder auf. Diese Besorgnis oder Angst ist wieder einer der „Schatten“, die Hebbel den Ereignissen vorauszuschicken pflegt (231 Anm. 1), und hat hier nebenbei den Zweck, über die folgenden Szenen eine drückende Atmosphäre zu verbreiten. Es ist ganz ausgeschlossen, daß sie gegen Gomatzina Verdacht schöpft; sie kann auf ihrem sittlichen Standpunkte dem Freunde gar nichts Schlimmes zutrauen. Nach fünf Tagen bangen Harrens, während welcher Zeit sich in Gomatzinas Innern die Gewitterwolken zusammengetürmt haben, erfährt ihre Angst eine weitere Steigerung: sie träumt, man wird ihr Mirandola entreißen, um sie selbst zu besitzen; sie wird mit wilder, erschreckender Glut begehrt, und dieses schändliche, unheimliche Begehren wird kein Hindernis scheuen. An Gomatzina aber denkt sie gar nicht. Gonsula hat

Gomatzina beim Gebet belauscht und gehört, daß er Flaminas Namen aussprach (23 15 ff.); ob er aber auch Flamina belauschte und hörte, daß sie Gomatzinas Namen nannte, erscheint mir fraglich. Man müßte dann zwischen der vierten und fünften Szene eine Pause annehmen, innerhalb welcher Gonsula das, was er über Flamina berichtet, hören kann. Vorher kann er es nicht gehört haben, da die vierte Szene unmöglich wird, sobald Flamina von Gomatzina das Schlimmste fürchtet. Somit erscheint mir alles, was Gonsula über Flamina aussagt, als erlogen gedacht zu sein.

Ohne zu wissen, was sie tut, facht Flamina Gomatzinas Leidenschaft an, infolge welcher er ein Betragen zur Schau trägt, das Gonsula veranlaßt, den Stein ins Rollen zu bringen, der das unglückliche Mädchen zerschmettern wird. Weit entfernt von jeglichem Verdacht, zeigt sie sich durchaus freundlich gegen ihn und wünscht, daß er an dem Glücke Anteil nehme, mit dem Mirandolas Liebe ihr Herz erfüllt, ja sie kann es nicht ertragen, ihn ruhig und teilnahmlos zu sehen, wenn sie von ihrer Liebe spricht (V. 21 3 ff.), und mit vorwurfsvoller Geringschätzung gedenkt sie der „kleinen Seelen", denen schwindelt, „wenn einmal ein kräftiger Hauch sie hinaufführen mögte auf die Höhen der Menschheit" (V. 18 31/3). Aber schon glaubt sie, Gomatzina durch diesen Vorwurf beleidigt zu haben, sie bittet ihn um Verzeihung und wiederholt diese Bitte in der gesteigerten Form: „auf meinen Knieen beschwöre ich Sie" (V. 21 5. 13) in Gomatzinas Zimmer, wohin sie ihm gefolgt ist, nachdem er, unfähig, ihren Anblick länger zu ertragen, sie eiligst verlassen hat. Erst nachdem er ihr kaum eine vernünftige Antwort gegeben hat, fällt ihr sein merkwürdiges Betragen auf. Man sieht, eine wie hohe Auffassung sie von den beiden Erscheinungsformen des sittlichen Ideals hat. Aus dieser Auffassung muß man ihr an Unterwürfigkeit grenzendes Betragen erklären, sonst wirkt es im höchsten Grade geschraubt und unnatürlich. Übrigens erhebt Mirandola den gleichen „Vorwurf" gegen Gomatzina, ohne sich zu entschuldigen, und ohne daß dieser sich beleidigt fühlte (V. 11 16/8). Der Vorwurf ihrer Mutter, der sie ihren Traum erzählt, nämlich daß sie „wie das gemeinste Wäscherweib vor den ungereimtesten Gebilden ihrer Phantasie zusammenfahre" (V. 17 8/9), trifft sie darum so heftig, weil ihre Besorgnis, Mirandola zu verlieren, ihren heiligsten Gefühlen entsprungen ist. Diesen verleiht sie in der folgenden Szene mit Gomatzina lebendigsten Ausdruck, dadurch seine Leidenschaft steigernd.

e) Zusammenfassung. Hebbels Motivierung als Ausdruck der Notwendigkeit tragischen Geschehens. Symbolisch-ethische Bedeutung desselben.

Wir sehen also die drei Hauptpersonen aufs eifrigste bestrebt, Liebe und Freundschaft in ihrem Kreise zu verwirklichen. Dieses Vorhaben aber muß, zum mindesten im Rahmen einer tragischen Betrachtungsweise der Dinge, an der menschlichen Unvollkommenheit und an der Unzulänglichkeit irdischer Verhältnisse scheitern; das ist für Hebbel ein Lebensgesetz. Es hat immerhin seine Schwierigkeiten, die Notwendigkeit, mit der dies geschieht, überzeugend darzustellen. Sie liegt einmal in der Beschaffenheit der Charaktere, die, wie erörtert, symbolisch, d. h. als Verkörperungen eines bestimmten, dem sittlichen Ideal gegenüber eingenommenen Standpunktes aufzufassen sind, und ferner in dem nicht zu vermeidenden Auftreten kreuzender Zwischenfälle. Überdies sehen wir Hebbel bemüht, die Notwendigkeit der Verwirrung des sittlichen Zustandes auf eine Weise hervortreten zu lassen, die als indirekte Motivierung bezeichnet werden kann: Um den Gedanken an irgend ein Freveln aus rein zufälligen und individuellen Gründen von vornherein auszuschließen, stellt er die drei Hauptpersonen in dieser Hinsicht völlig einwandfrei hin, er verbindet sie so innig mit dem sittlichen Ideal, daß der Leser zu dem Schlusse genötigt wird: wenn so edle und ernst strebende Menschen in einen Zustand geraten, der das entsetzliche Gegenteil des allein wünschenswerten und von den Personen auch erstrebten Zustandes ist, so kann hier nur eine unerbittliche Notwendigkeit vorliegen, ein Weltgesetz.

Ich habe mich bei der Stellung der drei Hauptpersonen etwas länger aufgehalten, weil aus ihr die Idee des Fragments besonders deutlich hervorgeht, und weil die Reden, in denen sie fixiert wird, dazu angetan sind, Hebbel zu unterschätzen; das ungeschickte Pathos, die Himmel und Höllen, mit denen er um sich wirft, versetzen uns sehr leicht in jene Stimmung lächelnder Überlegenheit und einer gewissen Ungeduld, in der wir aufhören, das Dargebotene ernst zu nehmen.

Nach Erörterung der die Verwirrung des sittlichen Zustandes bedingenden Umstände und Ereignisse werden wir auf die Frage seiner Herstellung eingehen müssen, d. h. auf den weiteren Verlauf

der Tragödie, sofern er die Grundlage bildet für den letzten und höchsten Richterspruch, für die Ausübung der göttlichen Gerechtigkeit.

f) Die das zustande Kommen sittlicher Zustände verhindernden Momente.

α) Frühere Ansicht.

Ganz gewiß kann weder Flamina dafür verdammt werden, daß sie schön ist und von Gomatzina geliebt wird, noch Mirandola dafür, daß Irrtümer und Zufälligkeiten sein Glück zerreißen. (Davon, daß er später Räuber wird, sehen wir vorläufig ab.) In Trauer und Leid können sie durch diese Umstände allerdings gestürzt werden, aber gnädig wird Gott ihnen die Hand reichen und den Himmel öffnen; schuldig sind sie nicht. Es ist hier an das uns schon bekannte Gedicht „Die Kindesmörderin" zu erinnern (VII. 68f.). Durch ganz ähnliche Umstände, wie im „Mirandola", wird hier der Liebhaber vom Mädchen entfernt, die, sich verlassen wähnend, gar Kindesmord begeht und trotzdem der Verdammnis nicht anheimfällt; sie übergibt ihr Kind gewissermaßen Gott, indem sie es tötet, da es, wie sie glaubt, von seinem Vater verlassen ist. Nicht durch menschliche Bosheit wird hier die Verwirklichung eines sittlichen Zustandes verhindert, sondern durch die idealfeindliche Beschaffenheit des Weltlaufes. Daß Durchkreuzungen des wünschenswerten Verlaufs der Dinge vorkommen können, das ist die Wirkung der idealfeindlichen Beschaffenheit des Kreatürlichen, die die Erde zu einer „Trauerwelt voll Mängel" macht, zu einer düstern Behausung des Göttlichen, zu einem Jammertal. In einer idealfeindlichen Umgebung steht der unvollkommene Mensch, einem ihn vom Ideal trennenden Geschicke preisgegeben, ist er selbst ein zerbrechliches Gefäß des Göttlichen, und so gleicht er einem lecken Schiff auf den wild bewegten Wogen des stürmischen Meeres. Deutlich hat dies Hebbel in den sehr wohlgelungenen beiden ersten Strophen des „Liedes" zum Ausdruck gebracht:

„Wie Schiffer auf den Wogen
    In der Nacht,
Vom Sturmwind fortgezogen
    Voller Macht,
So treiben wir auf des Lebens Meer
Und wissen's wohl, von wannen her,
Aber nimmermehr: wohin!

Und winket in der Ferne
Mancher Kranz;
Den hätten wir so gerne,
Doch der Tanz
Der Wellen hat ihn uns entrückt —
Wenn kaum das Auge ihn erblickt,
Muß der holde schon verblüh'n." (VII. 34 u. 35 o.)

Wenn man die symbolische Bedeutung der Worte beachtet (Nacht, Sturm, Kranz) und den Ton wehmütiger Klage, auf den diese beiden Strophen gestimmt sind, so wird man die leise Trauer des Dichters über den feindlichen Weltlauf herausfühlen, der den Menschen trägt und treibt sein Leben lang, umher in der Irre, bis endlich, wie die vorletzte Strophe des Gedichtes in froher Zuversicht ausspricht, der Tod die Anker auswirft und ihn „heim in's Vaterhaus" führt (VII. 35 $_{36/43}$), ihn, den Hilflosen, den Fremdling in der Welt, der nur am kindlich frommen Glauben sich erwärmt und all unser Mitgefühl für sich in Anspruch nehmen darf.[1]

Es ist also zu unterscheiden zwischen der Unvollkommenheit der Menschen und der Widrigkeit seines Geschickes. Für sein Geschick verantwortlich gemacht werden kann er freilich nicht, aber er hat sich allen Schickungen gegenüber zu bewähren und, trotz aller Anfechtungen, festzuhalten am Rechten, er soll zeigen, daß er nie durch seine „rauhe Bahn" untergehen kann, sondern daß er, auf seinen Zusammenhang mit dem Ideal, auf seine Freiheit gegründet, ein Fels in den feindlichen Stürmen des Lebens ist.

β) Spätere Ansicht.

Der Unterschied zwischen der früheren und der späteren Anschauung tritt hier wieder deutlich hervor und hängt mit der Transzendenz bzw. Immanenz Gottes zusammen. Später ist alles Existierende vernünftig und notwendig (T. 4298, vgl. P. 30 Anm. 1), und der Tod zeigt dem Menschen lediglich, was er ist, er stellt ihm das Bild seiner selbst vor Augen. Etwas anderes aber, als etwas Vernünftiges und Notwendiges kann der Mensch (letzten Endes!) gar nicht sein. Die Aufgabe, dem „Guten" zuzustreben, in allen harten Geschicken vom „Pfade des Rechten" nicht abzuweichen, kann dem Menschen gar nicht zugewiesen werden, das wäre sinnlos, denn er

[1] Die Schlußstrophe gibt dem Ganzen eine Wendung ins Triviale, wie wir sie bei Hebbel sehr selten finden.

kann ja gar nichts anderes tun, als was er tun muß (früher ist das Kontrahieren der Schuld von seinem Willen prinzipiell abhängig), und dieses kann — in Resultat und Totalität! — gar nichts anderes sein, als etwas Notwendiges und Vernünftiges, als ein einzelner zugehöriger Ton im ungeheuren Akkord der Weltharmonie.[1] Der, den wir nach Maßgabe der früheren Ansicht den Tugendhaften nennen müßten, wird ebenso in den zermalmenden und entindividualisierenden Gang der Selbstkorrektur der Welt gerissen, wie der, den wir nach derselben Ansicht als Bösewicht oder Schuldbeladenen zu bezeichnen hätten. Gut oder böse ist später überhaupt keine tragische Person mehr, sondern jede ist schuldig, d. h. im Individuellen befangen.

g) Der tragische Untergang.

α) Frühere und spätere Ansicht.

Noch einige Bemerkungen über den Tod und den tragischen Untergang seien angefügt. Der Tod zeigt dem Menschen, nach wie vor, „was er ist", wie Hebbel sich ausdrückt. Im „Lied", von welchem oben zwei Strophen angeführt wurden, heißt es:

„So treiben wir auf des Lebens Meer
Und wissen's wohl, von wannen her,
Aber nimmermehr: wohin!"

Am Ende aber:

„wirft der Tod unser Anker aus,
Und führt uns heim in's Vaterhaus —
Dann wohl wissen wir: wohin!" (VII. 34/5.)

Immer erhält der Mensch im Tode Aufschluß über sein wahres Sein, über das, was er vor dem Forum der Ewigkeit ist, nur ist er nach der späteren Ansicht ein anderer, als nach der früheren. Sein tragischer Untergang bedeutet für ihn später immer eine Korrektur, die mit der tiefsten Einsicht in seine Stellung zum Weltganzen verbunden ist und weder als eigentliche Erlösung, noch als Verdammnis angesehen werden kann, von denen allein in der Frühzeit die Rede ist. In dieser Zeit läßt Hebbel die Personen außerordentlich leicht sterben, ohne die geringsten Bedenken verschwinden

---

[1] Von einem tragisch-komischen Charakter, wie Gregorio im „Trauerspiel in Sicilien" müssen wir hierbei absehen.

sie von der Erde, der Tod ist nur eine Formalität. Der Schwerpunkt aller Existenz liegt im Jenseits. Dort erwartet den duldenden Tugendhaften Erlösung, der er oft im Selbstmord freudig entgegeneilt. Für den Lasterhaften, falls er schon im Leben von Gewissensqualen gepeinigt wird, bedeutet der Tod kaum einen Übergang in einen qualvolleren Zustand, er hat die Hölle schon auf Erden, und es ist für ihn kein Grund vorhanden, sein irdisches Dasein zu verlängern. Lebt er aber in Saus und Braus, in Hoffart und Übermut dahin, der Frucht seiner Missetat sich freuend (vgl. VII. 13 29/32), so ist er ein Schandfleck in der sittlichen Welt, eine Last der Erde, eine überreife Frucht am Baume des Bösen, die herabzureißen und zu verderben, keinen Augenblick Anstand genommen zu werden braucht.

Später liegt der Schwerpunkt aller Existenz im Leben selbst, das aus sich selbst heraus das Göttliche gebären, sich zur „Silhouette Gottes" (Gott = Selbstbewußtsein der sittlichen Substanz) zusammenschließen soll. Das Beharren im für sich Sein, das Trotzen auf ihm ist es, was den sittlichen Geist entzündet und den Gang der Korrektur entfesselt. Gerade dadurch, daß der Mensch nicht der ist, der er eigentlich sein sollte, sondern, vermöge einer traurigen und nicht aufzuklärenden Notwendigkeit, der, der er ist, der Schuldbeladene, vom Geist des Widerspruchs Erfüllte, gerade dadurch wird er zur „Continuation des Schöpfungsacts", zur treibenden Hefe im Weltganzen (T. 1364), die, eine „Erstarrung und Verstockung" der Welt hindernd, immer aufs neue tragische Ausgänge herbeiführt, welche das Gewühl der widerspenstigen Erscheinungen für einen Augenblick in diejenige Konstellation treiben, die als Silhouette Gottes zu bezeichnen ist und in der das Weltganze sich selbst zu genießen vermag.[1] Eine solche Konstellation setzt Entindividualisierung der einzelnen Faktoren voraus, und es ist klar, daß diese ihr für sich Sein nicht willig aufgeben, sich nicht ohne weiteres aus der Burg ihrer individuellen Besonderheit vertreiben lassen, also auch nicht willig sterben. Wer stirbt, durch den bloßen Willen, zu sterben, sagt HEBBEL später einmal, hat seine Selbstbefreiung vollendet; vielleicht, so meint er, gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise (T. 1858, ähnlich T. 4828). Das wäre also ein Ziel.

[1] Um dies in tragischen Ausgängen erblicken zu können, müssen die tragischen Personen „symbolisch", d. h. als Repräsentanten der Menschheit betrachtet werden, nicht als vereinzelte Individuen, die mit den übrigen Menschen nichts zu tun haben.

aufs innigste zu wünschen. Ganz im Gegensatz dazu sahen wir in den Jugendgedichten verschiedene Personen sterben, ohne daß es einer weiteren Anstrengung bedurft hätte; sie wünschten sich den den Tod und Gott ließ sich nicht zweimal bitten.

Ferner können die Menschen nach der späteren Ansicht gar nicht mit Freuden von sich lassen, weil Gott, infolge seiner nicht näher erklärbaren Beschaffenheit, ihrer, der Widerstrebenden, bedarf, weil der Geist des Weltalls — wenigstens im gegenwärtigen Weltzustande — die schneidende Schärfe der unharmonisch-rauhen Klänge des Gewühls der streitenden Myriaden gleichwie einen Kontrast braucht, um die Süßigkeit des zu Zeiten ertönenden Zusammenklanges als selige Übereinstimmung seiner mit sich selbst besonders wohltuend zu empfinden.

β) Die im Tode zu gewinnende Einsicht. Frühere und spätere Ansicht.

Hebbels spätere Ansichten über den Selbstmord habe ich an anderer Stelle erörtert (P. 66f.). (Zur Ergänzung verweise ich auf Br. I. 158 ₂₆ff. [„Was mich hält" usw.] und auf Werners Register zu T.). Danach ist Selbstmord ohne Gewinnung der Einsicht in das einzig mögliche Verhältnis des Einzelnen zum Weltganzen zwecklos. Tragisch betrachtet, ist überhaupt der Tod, bevor jene Einsicht gewonnen worden ist, unmöglich (man muß dabei nur die Hauptpersonen der Tragödien berücksichtigen). Früher kommt es weniger auf eine solche Einsicht, als auf Seligsprechung oder Verdammung an, mit denen eine Einsicht oder besser Belehrung verknüpft ist, deren Inhalt unschwer vorausgeahnt wird. Es handelt sich dabei um die Qualität alles irdischen Tuns und Treibens und um die Bedeutung der Schicksale; der Böse wird etwa über die Nichtigkeit der erstrebten irdischen Glücksgüter, der Gute über diejenige aller irdischen Kümmernisse aufgeklärt usw.

h) Ursprung der unter f) genannten Momente.

α) Frühere und spätere Ansicht.

Alle Trübung des göttlichen Geistes ist später Schuld. Gelegentlich tritt sie auch als Schuld Gottes auf. Von einer solchen Trübung kann in der früheren Zeit nicht gesprochen werden; Gott bedarf der Individuen nicht, um ganz er selbst sein zu können; es wird seinen

Geboten nicht genügt, so kann man sagen. Der Grund liegt, wie gesagt, in der Unvollkommenheit des Menschen und in der des Weltlaufes. Jene ist die Basis aller Schuld; ohne sie wäre keine Schuld möglich. Diese bringt alle die Umstände an den Menschen heran, verwickelt ihn in die Situationen, welche ihm Gelegenheit geben, zu zeigen, wer er ist. Alle Unvollkommenheit scheint in der frühesten Zeit als von Gott abhängig gedacht zu werden (anders sieht es z. B. in „Gott über der Welt“ aus); er hat es wohl selbst so eingerichtet, um die Menschen zu prüfen. Es heißt ja auch einmal, daß Gott die Tugend endlich erlöst und dann nicht mehr „versucht“ (VII. 13 $_{27}$). Man kann indessen auch annehmen, daß der Grund aller Unvollkommenheit von HEBBEL schon frühe in eine traurige Notwendigkeit verlegt worden ist. Es scheint, als ob schon die Verse darauf hindeuten, in denen das bessere Jenseits als Garten bezeichnet wird, „wo einst Form und Geist erquoll“, die sich im Jenseits „wunderbar einen“ (VII. 18 u.). Fast ist es, als klänge hier der Gedanke durch: Gott schuf die Welt, wie sie ist, aber er konnte sie nicht anders schaffen. Gelegentlich tritt auch der Teufel als Verwirrer der sittlichen Welt auf (VII. 22 $_{25}$ff.), aber daneben ist von Gottes Allmacht die Rede. Man sieht, die Frage nach dem Ursprung aller Unvollkommenheit beschäftigt HEBBEL noch wenig.

β) Stellung des Menschen.

Der Auffassung, daß Gott den Menschen in eine mangelhafte Welt setzte, um ihn zu erproben, liegt, auch im Hinblick auf HEBBELs spätere Ansicht, eine besonders hohe Meinung vom Menschen nicht zugrunde: er ist ein Elender, der göttlichen Herkunft wenig würdig, kann er nur dann zu Gnaden aufgenommen werden, wenn er in redlichstem Streben und schwerstem Ringen gezeigt hat, daß er von seiner eigenen Unwürdigkeit weiß. Er steht da, wie ein Schandfleck inmitten des Reiches der Gnade, und nur die demütigste Unterwürfigkeit, durch die er seine Einsicht in diesen Umstand beweist, kann ihm Schonung erwirken. Er muß geprüft und versucht, ja geschlagen und mißhandelt werden, und erst, wenn er dies alles in Demut, Geduld und mit Dank hingenommen hat, ist eine Garantie vorhanden, daß der böse Geist aus ihm gewichen ist. Mit einer ungeheuren Schuldenlast ist er beladen und er hat sie in saurer Arbeit pfennigweise abzutragen. Seine Erlösung aber ist ein Geschenk, auf das er gar keinen Anspruch hat. HEBBEL hat diese

Anschauung später gänzlich aufgegeben; Gott braucht die Menschen, Demut hat die Welt nicht gebaut, sondern könnte sie, wenn sie überhaupt möglich wäre, zugrunde richten (Br. I. 163 10ff.). Gott ist vielleicht nur das Endresultat der Welt, ihr eigenes, letztes Geschöpf (T. 3739). Vgl. T. 538.

i) Wirksamkeit der genannten Momente im „Mirandola“.

Kehren wir zu den Hauptpersonen des „Mirandola“ zurück und betrachten wir die über sie verhängten Schickungen.

Für sie reicht der Umstand, Menschen zu sein, schon hin, um ihnen das aufzuerlegen, was später als Sühne der den „Sündentot“ bedingenden „Sündengeburt“ auftritt, bei ihnen aber lediglich Schickung ist. Daß Flamina und der beste Freund ihres Bräutigams zusammentreffen, und daß Mirandola selbst der Veranstalter dieses Zusammentreffens (zum Teil auf Wunsch Flaminas) war, das ist nicht Schuld, sondern Schickung, für die niemand verantwortlich ist. Aber eben diese Schickungen sind es, die die Bewegung der ethischen Faktoren in Fluß bringen und den eigentlichen Konflikt ermöglichen. Wir sehen in der Scene, welche den Ausgangspunkt des tragischen Verlaufes bringt (die fünfte des ersten Aktes), die Eumeniden sich versammeln, wie Hebbel es später vielleicht ausgedrückt haben würde, und es bedarf nur eines geringfügigen Anstoßes von außen, einer neuen Schickung, um den finsteren Göttinnen das Zeichen zu geben und sie in Tätigkeit zu versetzen. Dieser Anstoß ist das Eintreffen der Nachricht von der Erkrankung des alten Mirandola, die den Sohn vom Ort der Handlung entfernt und das letzte Hindernis für das Losbrechen des Unheils hinwegräumt. Die tragisch bedeutsame Wirkung des Eintreffens jener Nachricht ist eine dreifache. Zunächst verläßt, wie gesagt, Mirandola seine Braut, ferner fällt Gomatzina, wie vorher erörtert, dadurch in Schuld, daß er bleibt, obwohl er liebt, und endlich wird Flamina dadurch, daß sie weder gegen Gomatzinas Bleiben protestieren, noch Mirandola zurückhalten kann, in den Brennpunkt der gefährlichen Situation gedrängt.

α) Das Motiv des im Stich Lassens eines Weibes. Hinweisung auf „Genoveva“.

Betrachten wir diese Momente etwas näher.

Auf die Verwandtschaft des „Mirandola“ und der „Genoveva“ hat Werner in seinen Einleitungen zu Band I und V hingewiesen,

besonders auf die Beziehung Golo-Gomatzina (I. xxx m. u., V. xiv. u.). Die Beziehung Siegfried-Mirandola ergibt sich von selbst. Siegfried ist nach Hebbels Ansicht der Schuldigste:[1] „warum hat er eine solche Natur (Genoveva), die ihn bis auf den Grund in ihr klares Auge schauen ließ, nicht erkannt?“ (I. xxxii m.). Dieses Verkennen des Weibes und seine Folgen, als da sind Vernachlässigung, eine gewisse Nichtachtung, im Stich Lassen in einer gefährlichen Situation, in der ein anderer zuvorkommt, ist ein von Hebbel immer wieder aufgenommenes Motiv. Ich habe an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen (P. 112 u., 113 o., 208 m.).

Auch die Schürzung des Knotens zeigt eine auffallende, starke Verwandtschaft: „Golo wird sich seiner heimlichen, das Licht scheuenden Liebe zum ersten Mal mit Schrecken bewußt, als Genoveva von ihrem Gemahl Abschied nimmt.... Erschütternd und tragisch in höchster Bedeutung ist dieser verhängnißvolle Augenblick; erschütternd und tragisch in jedem Sinne und auf jedem Punct ist das Schicksal Golos, der nicht weniger, wie Genoveva selbst, durch die Blüte seines Daseyns, durch sein edelstes Gefühl... unabwendbarem Verderben als Opfer fällt“ (I. xxxii u. xxxiii o.). Wenn aber Hebbel Golos „Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung“ darin erblickt, daß er ein schönes Weib liebt, das seiner Hut übergeben ward, und kein Werther ist (I. xxxi u. xxxii o.), so gilt dies nicht in bezug auf Gomatzinas Rechtfertigung, denn dieser wird nach der früheren Ansicht zum Frevler. Was er tut, ist ein grober Verstoß gegen die Regeln, nach denen zu handeln, Gott und sein Gewissen ihm vorschreiben. Golo handelt notwendig, Gomatzina mußte gegen die Versuchung ankämpfen; er hätte sich auch töten können, um sich der gefährlichen Situation zu entziehen, und wäre gewiß von Gott gnädig aufgenommen worden. Den Personen des „Mirandola“ steht das durch Gott selbst repräsentierte sittliche Ideal gegenüber und nach ihrem Verhalten gegen dasselbe richtet sich ihr zeitliches und ewiges Geschick. In dem, was wir ihre Schuld nennen müssen, kann nie ihre Rechtfertigung liegen, sondern nur der Grund für ihre Bestrafung. Später repräsentieren die tragischen Personen die sittliche Substanz, deren Selbstbewegung all ihr Tun ist.

Auf diese Weise erhalten ihr Sein und Tun den Charakter

[1] Es ist dies nicht wörtlich zu nehmen, da H. Grade von Schuld nicht zu unterscheiden pflegt; man kann sagen: Siegfried hätte anders handeln können.

nicht nur einer unter den uns vorgeführten Umständen einzusehenden, sondern einer von diesen Umständen unabhängigen, absoluten Notwendigkeit; in Sein und Tun eines jeden liegen, wie immer diese beschaffen sein und sich äußern mögen, seine Schuld, sein Unglück und seine Rechtfertigung als untrennbare Einheit.

Daß Gomatzina bleibt, obwohl er liebt, ist seine Schuld und sein Unglück, nicht aber seine Rechtfertigung, und darin, daß Mirandola Flamina verläßt, liegt sowohl sein als ihr Unglück und auch beider Rechtfertigung, nicht aber ihre Schuld.

Daß Mirandola die Braut verläßt, wird von dieser aufs bitterste empfunden. Wir können auch hierbei einen der Schatten aufzeigen, die Hebbel den Ereignissen vorauszuschicken liebt: In der ersten Szene des ersten Aktes bricht Mirandola die Unterhaltung mit Flamina ab, weil ihn Geschäfte rufen. Flamina sucht ihn zurückzuhalten, aber er eilt fort: „Er geht! Die häßlichen Geschäfte! Warum muß er auch Geschäfte haben, die ihn seine Geliebte entbehren zu können lehren!“ (V. 7 5/8). Auch gegen ihre Mutter äußert sie dasselbe (V. 8 6/7). Sie klagt über eine Vernachlässigung, die sich später wiederholt und das Unheil herbeiführt.

Die plötzliche Erkrankung des Vaters ist einer jener Umstände, von denen Hebbel später sagt, daß sie, auch wenn sie in zufälliger Gestalt auftreten, vom Zuschauer ohne Forderung einer Motivierung, als den eigentlichen Konflikt entzündende Momente, hinzunehmen sind (T. 4051). Seine Abreise sucht Mirandola zu motivieren und als notwendig hinzustellen: „Hier die liebende Braut — — dort der sterbende Vater, vielleicht durstend nach dem letzten Kuß seines Sohns, wie der Fieberkranke nach Wasser. O, wenn ich bliebe — Nein theure Flamina, ich kann nicht. Vielleicht spräche er den schrecklichsten Fluch über mich aus — — Vaterfluch, — — O, Vaterfluch wälzt die Verdammniß der ganzen Hölle auf die Brust eines Sterblichen und preßt alle Teufel in seinen Busen.[1] — — Nein, nein, ich muß fort“ (V. 14 11 ff.). Flamina protestiert dagegen, daß der Geliebte sich auch nur „auf Augenblicke“ von ihr trennt: „Augenblicke sind Ewigkeiten. Gott, Gott, trennen!“ (V. 13 35/6). Seine Abwesenheit läßt düstere Gedanken in ihr aufkommen, ihre Mutter findet sie „immer so schweigend und ernst, verstimmt und traurig“ (V. 15 s. 12/3). Das höchste Glück und die schwersten Sorgen erfüllen sie, die höchste Freude und der höchste Schmerz

[1] Ähnlich IX. 6 25/6.

machen sie stumm (V. 15 24/5). Ihre Besorgnis, Mirandola zu verlieren, kennen wir schon.[1] Nun beginnen ihre Klagen darüber, daß der Geliebte sie verlassen hat, sie erklärt, „wahrhaftig unglücklich" zu sein (V. 18 14. 16), wenn Gomatzina einmal eine Braut haben wird, soll er nicht so grausam sein, sie zu verlassen, auch nicht auf Minuten, denn nur im Arm des Geliebten kann die Braut gedeihen. Für eine Träne Gomatzinas, die sie für den Ausdruck seines Mitleids nimmt, dankt sie ihm, er soll noch eine weinen; ursprünglich wollte sie diese Träne sogar wegküssen, wie die Lesarten zeigen (V. 332 o.). Es kommt hinzu, daß Mirandola fünf Tage nicht geschrieben hat (V. 17 26/7), was Flamina mit Recht sehr beunruhigt, denn es bedeutet eine Verschlimmerung ihrer Lage;[2] hätte er Nachricht gegeben, so würde es Gomatzina erfahren und aus Flaminas Freude und Entzücken ersehen haben, daß sie keines „Treubruchs" (V. 24 8) fähig ist, wie Gonsula ihn glauben machen will. Das Ausbleiben von Briefen ermöglicht es diesem auch, zu behaupten, Mirandola habe alle ernsten Absichten auf seine Braut aufgegeben. Irgend ein Umstand, den wir nicht anzugeben vermögen, verhinderte Mirandola daran, zu schreiben. Jedenfalls würde ihn Hebbel später angegeben haben, wenn er das Stück vollendet hätte, denn das Ausbleiben jeglicher Nachricht ist, wie die Entwickelung des Konfliktes liegt, nötig, mußte also motiviert werden, und es ist vollständig ausgeschlossen, daß Mirandola schwieg, weil er der Braut überdrüssig war; vielleicht fiel er tatsächlich unter die Räuber; die „Julia" bietet ein ähnliches Motiv dar. Möglicherweise unterschlug auch Gonsula seine Briefe. Von einer Schuld Mirandolas kann bis jetzt gar keine Rede sein. Man könnte allerdings sagen, die Liebe ist das höchste der Güter, vor ihren Anforderungen haben alle anderen zurückzutreten, und wer in der Erfüllung der von Flamina charakterisierten Liebespflichten saumselig ist, frevelt, und selbst die Zwangslage, in der sich Mirandola befindet, entschuldigt ihn nicht, aber dies wäre schon übertrieben und anderseits müßte sich

---

[1] Vgl. ihren ursprünglich an die Unterredung mit der Mutter sich anschließenden Monolog (V. 331 u.), in dem sie dieselben Befürchtungen ausspricht und sich mit Gedanken an den Selbstmord tröstet.

[2] Vgl. in „Maria Magdalene" Klara zum Sekretair: „O frag' noch, was Alles zusammen kommt, um ein armes Mädchen verrückt zu machen. Spott und Hohn von allen Seiten, als Du auf die Academie gezogen warst und Nichts mehr von Dir hören ließest" (II. 51 5/8). Dazu P. 127 o. Vgl. Julia II. 150 13/15. 28.

bei Mirandola die Spur einer Vernachlässigung der Braut aufzeigen lassen, er müße, um schuldig gesprochen werden zu können, etwa ihre Liebe nicht in entsprechender Weise erwiedern oder schätzen, kalt und rücksichtslos gegen sie sein, sie verletzen u. dgl. mehr.

β) Stellung des Weibes bei Hebbel.

Um die Gründe, aus denen Mirandola sie verläßt, kümmert sich Flamina gar nicht, sie fühlt nur, daß er einen Fehler begeht (ob gezwungen oder nicht, ist ihr gleichgültig), dessen Folgen den innersten Kern ihres Wesens vernichtend treffen werden, und geht im übrigen vollständig in ihrer Liebe zu ihm auf. Es ist dies charakteristisch für die Stellung, die Hebbel dem tragischen Weibe jederzeit anweist. So selbstbewußt er es auch zu Zeiten auftreten läßt, man denke an Judith, Mariamne, Rhodope, ein so zerbrechliches Geschöpf ist es auf der anderen Seite, ein höchst gefährliches noli me tangere, wie ich es einmal genannt habe (P. 106 Anm. 1), von dem die schrecklichsten Wirkungen ausgehen, und das kaum eine Berührung verträgt. Dabei bleibt es ein frostiges Wesen, für das man sich nie recht erwärmen kann, so sehr man es auch in den meisten Fällen bedauert; es ist immer der eine, bestimmte verleiblichte „Ideenfaktor“.[1] Wie eine lockende Eisdecke ist es über die tragischen Abgründe gebreitet, immer wieder wird sie betreten und immer wieder bricht sie ein. Das Drama, sagt Hebbel, schildert den Gedanken, der Tat werden will, durch Handeln und Dulden (IX. 35 28/9). Letzteres ist die Rolle des Weibes. „Durch Dulden Thun: Idee des Weibes“ (T. 1516, vgl. T. 1482 und 1802).

Ist es, so kann man sagen, das Unglück des Mannes, zu freveln, so ist es das Unglück des Weibes, daß an ihr gefrevelt wird. Durch ihr passives Verhalten fördert Flamina die tragische Bewegung des Ganzen.

γ) Symbolische Bedeutung des unter α) genannten Motivs.

Mirandola wird gezwungen, die Geliebte im Stich zu lassen, wodurch allen feindlichen Gewalten Macht gegeben wird, über das unglückliche Geschöpf hereinzubrechen und es zu vernichten. Dieses bei Hebbel wiederkehrende Motiv zeigt, daß jedes auf ihm beruhende Ereignis symbolisch zu betrachten ist und nicht individuell.

[1] Einige treffende, hierher gehörende Bemerkungen macht Kuh II. 289 ff.

Die Folgen seines Fehlers hat Mirandola in Demut als Schickung von höherer Hand zu ertragen; Siegfried büßt seine schwere Schuld, und sein Schicksal offenbart das Walten eines vernünftigen Weltgeschehens. Welchem vernünftigen Menschen aber würde es einfallen, ihn als den Allerschuldigsten[1] zu bezeichnen, weil er sich durch die Liebe und Hingebung, die Genoveva ihm in der Abschiedsstunde bekundet, nicht veranlaßt fühlt, seine Beteiligung an dem lange vorbereiteten Kriege plötzlich abzusagen, zu Hause zu bleiben und seine Mannen absitzen oder sie allein in die Schlacht ziehen zu lassen? Und wer wird vollends aus dem, was Siegfrieds Zwangslage schließlich gebiert, eine „Versöhnung“ schöpfen? Und wem würde es ferner beikommen, zu behaupten, Mirandola müsse in Ergebenheit alle die Folgen der Frevel ertragen, die seine Abwesenheit begünstigt, weil er zu seinem sterbenden Vater eilte? Man kleide nur einmal beide Vorgänge in ein modernes Gewand und denke sie sich als tatsächlich vorgefallene Ereignisse. Ganz abgesehen davon, daß Geschraubtheit und Unmöglichkeit ganzer Situationen, sowie der Katastrophen, sogleich auffallen, wer würde, wenn sich wirklich alles im Sinne beider Tragödien entwickelte und abspielte, hier von etwas anderem reden, als von einem Gewirr unglückselig verrannter Situationen und direkter Unglücksfälle? Würde man nicht, statt von einem, göttliche Weisheit oder sittliche Weltvernunft offenbarenden ethischen Vorgang, vielmehr vom blinden Wüten eines grauenhaften Geschickes reden, dem man nicht einmal den Namen eines Schicksals beilegen könnte, das doch immer noch in unsern Augen den Charakter des von einer erhabenen, uns unfaßbaren Weisheit Verhängten trägt? Und was würde man vollends dazu sagen, daß eine Braut mit Recht darüber klagt, daß ihr Bräutigam zu seinem sterbenden Vater eilt und sie in der Obhut ihrer Mutter und seines besten Freundes allein läßt? Man kommt, wie sich zeigt, mit einer individuellen Betrachtungsweise nicht zu dem Urteil und zu der Einsicht, zu denen Hebbel den Leser führen will, sondern man muß das Dargebotene symbolisch betrachten. Man muß von einer durch die Personen repräsentierten, in der Menschheit verkörperten sittlichen Substanz ausgehen und Handeln und Geschick der Personen als die Lebensmomente der Trübung und Läuterung dieser Substanz betrachten oder (um beim „Mirandola“ zu bleiben) bedenken, daß die idealgleichen Zustände reiner,

[1] Er ist also „schuldiger“, als Golo!

ungehinderter Betätigung von Liebe und Freundschaft sich auf Erden nicht verwirklichen können, jedoch, dafern die Beteiligten würdig und tugendhaft sind, ihrer Verwirklichung im Jenseits mit Gewißheit entgegengehen, und daß alles irdische Geschehen darauf abzielt, die wahre Beschaffenheit der Menschen herauszustellen, sie in einem läuternden Feuer zu prüfen und reif zu machen für den letzten und höchsten Richterspruch.

δ) Symbolische Bedeutung der im „Mirandola" und in den Jugendwerken durch die idealfeindlichen Momente herbeigeführten Begebenheiten.

Stellt man sich auf den Standpunkt eines im Sinne eines ganz bestimmten Ideals waltenden Gottes und verlegt man den Schwerpunkt des Daseins in das Jenseits, dann wird alles Leid zur Prüfung und jede zufällige Schickung zum Symbol der die Konstituierung idealgleicher Zustände verhindernden Notwendigkeit. Wird die Liebe als Verkörperung des sittlichen Ideals aufgefaßt und jede Person wiederum als Verkörperung einer bestimmten Stellung zu diesem Ideal, dann werden alle möglicherweise zu erhebenden Forderungen, alle Verhältnisse und Rücksichten, die mit diesem Ideal nichts zu tun haben, gestrichen, und alle Beziehungen, die noch laufen können, in den Dienst der einen sittlichen Idee gestellt. Aus allen Organen des darzustellenden Lebens wird allein der Nerv herauspräpariert, dem sie ihre Verbindung mit dem ganz bestimmten Ideal verdanken, so daß das Dargebotene nicht mehr einem lebendigen Körper gleicht, sondern dem Präparate eines Nervensystems, das in den Augen des symbolisch Betrachtenden zwar alle auf das Ideal bezogenen Funktionen vortrefflich veranschaulicht, für den individuell Betrachtenden aber, der Glieder und Körper zu sehen gewöhnt ist, unverständlich wird, wenn er schließlich auch aus der Gestalt des Ganzen sieht, daß es sich hier um etwas Besonderes, ihm nicht Geläufiges handelt, hinter dem ein tiefer Sinn steckt. Unter den qualifizierten Bedingungen einer symbolisch-ethischen Betrachtungsweise der tragischen Vorgänge verschärfen sich alle auf das Ideal bezogenen Forderungen ganz von selbst. Wer nun vom Standpunkte einer anderen Betrachtungsweise aus in die künstliche Welt hineinblickt, die nach den aus jenen Forderungen abzuleitenden Prinzipien gebaut ist, dem erscheint leicht alles verschroben, unnatürlich oder auf die Spitze getrieben. Es gilt dies ganz besonders von Hebbels späteren Tragödien, aber auch schon den

uns hier beschäftigenden Jugendwerken gegenüber ist eine besondere, eine Betrachtungsweise sub specie aeternitatis geboten. Wir müssen in den Ereignissen Symbole sehen und dürfen uns nicht an den unmittelbaren Eindruck halten.[1] Wer diese Produkte zum ersten Male durchliest, ohne sich über ihre tiefere Bedeutung klar zu sein, der wird in ihnen kaum mehr finden, als Wucherungen eines unreifen Geistes, die, schülerhaft und kindisch, nur in der Jugend des Verfassers ihre Entschuldigung finden.

s) Bedeutung der über die Personen hereinbrechenden Schickungen für sie. Frühere und spätere Ansicht.

Wenn sich Hebbel bemüht, die kreuzenden Schickungen, die die Katastrophe herbeiführen helfen, sorgfältig zu motivieren, sie also, soweit es irgend möglich ist, als notwendig erscheinen zu lassen, so ist diese, die Handlung des Stückes beherrschende Notwendigkeit nur das Symbol der höheren, die Welt bewegenden, die eine volle Verwirklichung des Ideals, ein ungehindertes Erblühen des Geistes auf Erden unmöglich macht. Daß die drei Hauptpersonen des „Mirandola“ gerade in die vom Dichter vorgeführte tragisch gefährliche Situation geraten, das ist nur eine Wirkungsform der höheren Notwendigkeit, und wäre der Vater Mirandolas nicht erkrankt oder hätte Gomatzina vor seiner Reise zum Freunde das Bein gebrochen und nicht auf der Bildfläche erscheinen können, so würde jene Notwendigkeit dadurch keineswegs aufgehoben worden sein, sondern sich in irgendwelchen anderen Schickungen verwirklicht haben. Da die Personen Werkzeuge dieser Notwendigkeit sind, kann man von ihnen sagen, daß sie sich ihr irdisches Geschick unbewußt schaffen, aber sie stehen diesem irdischen Geschick selbständig gegenüber und je nachdem sie sich ihm gegenüber verhalten, schaffen sie sich — nun aber bewußt — ihr ewiges Geschick. Für ihr Verhalten gegen alle Schickungen sind sie Gott verantwortlich, denn es ist ihnen die Kraft gegeben, das Gute, wenn auch nicht zu vollbringen, so doch wenigstens zu wollen und alle Anfechtungen zu ertragen, ohne sich auf die Pfade des Lasters drängen zu lassen. Irdisches und ewiges Geschick des Menschen,

---

[1] Zu bloßen Allegorien werden Hebbels Jugendwerke dadurch keineswegs, das ausschlaggebende Moment aller Symbolik ist der ethische Gehalt. Vgl. P. 268.

sein Lebenslauf und die Entscheidung, die über ihn gefällt wird, fallen später zusammen. In dieser notwendig sich vollziehenden Entscheidung aber hört der Gegensatz von Verdammnis und Seligkeit auf, er geht unter im Begriffe derjenigen Stellung der Einzelnen zum Weltganzen, die sie als die allein mögliche einnehmen können. Die tragischen Handlungen der Personen sind nach der späteren Ansicht frei und notwendig zugleich. Durchaus abhängig von ihrer Zeit, ihrer Umgebung und dem jeweiligen Welt- und Menschenzustand, aus dem sie hervorwachsen, sind die Personen zugleich frei, sofern der Welt- und Menschenzustand, den sie repräsentieren, die sittliche Substanz selbst ist, wie sie sich historisch verleiblicht (vgl. P. 197 m./198, dazu T. 1331). In dem, was sie tun (und sind), liegt, wie schon gesagt, ihr Unglück, ihre Schuld und ihre Rechtfertigung. Ganz anders früher. Hier hat Freiheit noch eine ganz andere Bedeutung; frei sein heißt, „beim Sirenenrufe kalt“ bleiben, sich als Kind Gottes bewähren (der Knecht der Sünde ist unfrei), nachdem man notwendig gehandelt, d. h. durch Handlungen oder Unterlassungen unter Mitwirkung von Schickungen eine Situation heraufbeschworen hat, der gegenüber es sich zu bewähren gilt. (Wir nannten die Freiheit des Menschen seinen Zusammenhang mit dem Ideal; das ist wieder eine jener Bestimmungen, die ihrem Wortlaute nach auch für die spätere Zeit festgehalten werden können; nur ist das Ideal später ein anderes und damit auch die Freiheit.)

k) Über den möglichen Fortgang der Handlung der Tragödie.

Es kann sich bei den Erörterungen über den möglichen Fortgang der Handlung der Tragödie nicht um den Versuch einer Rekonstruktion handeln, sondern nur um eine Skizzierung in sehr groben Zügen.

α) Hebbels Andeutungen über Mirandolas ferneres Geschick.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Weiterentwickelung bietet der Monolog Mirandolas und der Wechselgesang, den er mit einem auftauchenden Unbekannten, Remigi, anstimmt. Was das „Verworfen“ (V. 30 $_5$) bedeuten soll, wage ich nicht zu entscheiden. Fries meint, es schließe wie ein dumpfer Donnerschlag das Fragment ab (4 m.) und verweist auf Franz Moors „Du allein bist verworfen“.

Gewiß wird sich Mirandola darüber klar sein, daß er „verworfen“ ist, wenn er sein geäußertes Vorhaben ausführt, aber ich glaube nicht, daß es HEBBEL so weit kommen lassen wollte. Die Verbindung mit Remigi, die „für Zeit und Ewigkeit“ (V. 30 Nr. 4 $_2$) geschlossen wird, würde das höllische Zerrbild eines edlen Freundschaftsbundes sein, und das blinde Wüten gegen die Welt ist ein Gegenbild des Prinzips der Liebe (vgl. V. 18 $_{24/7}$). Die höchsten sittlichen Lebensgüter, denen Mirandola bisher gedient hat, verkehren sich also in ihr Gegenteil. Daß er sich an der „ganzen Brut der Menschen“, an der „Welt“ (V. 29 $_{17}$ ff., 30 Nr. 4 $_3$) rächen will, ist verständlich, wenn man bedenkt, daß er an den erhabensten Gütern der Menschheit verzweifelt, daß Unvollkommenheit der Menschen und des Weltlaufs ihm den köstlichsten Besitz aus der Hand schlugen; eine Welt, in der der Menschheit höchste Gegenstände einer so grausamen Zerstörung anheim fallen können, muß ihm verderbenswürdig erscheinen. Freilich übersieht er dabei, daß er selbst diese Zerstörung mit herbeiführen half, daß er das ihm Auferlegte in Geduld zu ertragen hat, und daß es nicht seines Amtes ist, die Welt zu richten.

β) Gomatzinas und Flaminas Geschicke.

Was nun die Ereignisse betrifft, die ihn in seinen Entschluß treiben, so ist anzunehmen, daß Gomatzina, den wir auf dem besten Wege sahen, auf Gonsulas Vorschläge einzugehen, sich der Führung des Burgpfaffen anvertraut haben wird. Er hat also den von Gonsula fabrizierten Brief, der Mirandolas Ermordung durch Banditen meldet[1] (V. 28 $_{29}$ ff.), Flamina mitgeteilt. Die Wirkung dieser Mitteilung auf sie ist natürlich vernichtend gewesen; einen Teil ihrer Ahnungen sieht sie verwirklicht: ihr Bräutigam ist ermordet worden. Nehmen wir an, daß sie bei der Mitteilung in Ohnmacht fällt; Gomatzina fängt sie auf, hält sie in seinen Armen, preßt sie, von seinen Gefühlen überwältigt, an sich, küßt sie (man erinnert sich einer ähnlichen Scene zwischen Golo und Genoveva), und zwar rasend oder „schäumend“, wie es in Flaminas Traum geschah (V. 16 $_{28}$), und ruft „wütig“ (ibid.): „also mein, also doch mein!“ Flamina erwacht, sieht ihren Traum vollständig verwirklicht, hält natürlich

[1] „Verleumdet“, wie FRIES meint (4 m.), wird Mirandola in diesem Brief wohl nicht, es wird nur mitgeteilt, daß er tot ist; von Verleumdung durch den Brief ist nur in SCHILLERS Räubern die Rede, nicht im „Mirandola“.

Gomatzina für den Anstifter des Mordes, reißt sich los und gibt sich den Tod (vgl. V. 331 u.), indem sie etwa, wie die Räuberbraut Emilia, sich aus dem Fenster stürzt (VIII. 32 17/20). Selbstmord von Verlassenen findet sich in „Rosa“ (VII. 31 20) und in der „Romanze“ (VII. 28 52/3). Im „Brudermord“ sterben die beiden Liebenden freiwillig; als sicher anzunehmen ist, daß Eduard Laura mit ihrem Einverständnis tötete. Es liegt hier etwas dem Selbstmord Ähnliches vor. Auch Fries ist der Ansicht, daß Gonsulas Plan ausgeführt wird und daß Flamina aus Schmerz um den Geliebten den Tod sucht (4 o. m.).

Von Gomatzina, den die unerwartete Wirkung des „Kniffes“ Gonsulas zur Besinnung bringt, ist anzunehmen, daß er sich, nachdem er Blutschuld auf sich geladen hat (nach Analogie der Selbstmorde im „Brudermord“, in der „Räuberbraut“ und im „Vatermord“), ebenfalls umbringt, vielleicht, nachdem er Gonsula getötet hat; doch würde er damit kaum eine Vergeltung ausüben, was er lediglich dadurch erreicht, daß er sich selbst der ewigen Gerechtigkeit ausliefert.

γ) Mirandolas Geschick.

Dem zurückkehrenden Mirandola berichtet etwa die Mutter den Hergang. Sein Rachedurst ist jedenfalls, als er das Räuberlied singt, noch nicht befriedigt; an wem hätte er ihn auch stillen sollen? Flamina kann von seiner Hand nicht fallen, das ist vollständig ausgeschlossen. Brächte er Gonsula um, so wäre damit wenig erreicht, denn dessen Anschlag ist, wie wir sahen, lediglich motorisches Motiv für Gomatzinas Schuld und er selbst eine Nebenfigur; seine Schuld ist für Mirandola eine Schuld Gomatzinas. Tötet Mirandola diesen, so rächt er an ihm eine Schuld, die unter seiner eigenen Mitwirkung kontrahiert wurde, womit die tragische Vergeltung sich gewissermaßen selbst ins Gesicht schlagen würde; es kommt ihm durchaus nicht zu, sich an denen zu rächen, an deren Fall er selbst indirekt beteiligt war. Täte er es dennoch, so müßte der Strahl der Rache, den er gegen Gomatzina schleudert, augenblicklich auf ihn zurückfahren und ihn selbst vernichten, aber er bleibt, wie wir sehen, am Leben. Es ist also nicht anzunehmen, daß eine der Hauptpersonen von seiner Hand gefallen ist. Andererseits schnaubt er gegen keine derselben Rache, was die Vermutung nahe legt, daß sie nicht mehr am Leben sind.

α_1 Mirandola als Hauptperson. Sein beabsichtigtes Hinübertreten ins Böse.

Es handelt sich im Ausgang der Tragödie überhaupt nicht um eine persönliche Schuldabrechnung; beleidigt oder verletzt wird nur die sittliche Idee bzw. Gottes Gebot, und diesen muß durch das Resultat des tragischen Ausganges genügt werden. Flamina und Gomatzina haben, dieser durch Auslieferung seiner selbst an die ewige Gerechtigkeit, jene durch demütiges Erdulden alles über sie Verhängten und durch ihre Flucht zu Gott, getan, was sie in ihrer Lage tun konnten, Mirandola nicht. Er hat sich ethisch vollständig passiv verhalten, und es ist hohe Zeit, daß die Ereignisse, die zum Teil die Früchte seines eigenen Tuns sind, an ihn herantreten, um ihn zu erproben. Es spitzt sich also alles auf ihn zu, und nachdem Flamina und Gomatzina ihre Rollen ausgespielt haben, steht er wie eine brennende aber ungelöste Frage plötzlich im Vordergrund des Interesses. Würde er sich jetzt weiter passiv verhalten, sich etwa auf seine Güter zurückziehen und in stiller Abgeschlossenheit sein Unglück beklagen, so käme die ethische Bewegung des ganzen Vorganges ins Stocken.

Nach allem, was wir bisher von ihm wissen, müßten wir annehmen, daß er Flamina in den Tod folgen wird. Statt dessen wird er zum Wüterich; er beabsichtigt wenigstens, es zu werden. Damit tritt er in die Sphäre des Bösen hinüber, er fällt in Schuld. Man sieht, wie er hier als Hauptfigur aus dem Bilde des Ganzen herauswächst, ins Böse hinübertretend, als Räuberhauptmann das Werk einer frevelhaften Zerstörung beginnend, schießt seine Gestalt empor zu einem flammenden Schandmal inmitten des geheiligten Bezirkes der sittlichen Welt. Wenn er glaubt, sich an der Welt rächen zu dürfen, so befindet er sich in dem heillosesten Irrtum, in den ein Mensch geraten kann. Wir sehen Hebbel bemüht, Mirandolas Irrtum zu motivieren: Was über ihn kam, ist so unerhörter Art, daß ihm eine Welt, in der solches geschehen kann, als ein wahres Monstrum erscheinen muß. Er beschließt denn auch sogleich, ihr auf eine radikale Weise zu Leibe zu gehen. Die Opfer, die genannt werden, gestatten kaum das Aufstellen von anderen, als ganz allgemeinen Beziehungen zu den vorgefallenen Ereignissen. Das Ideal soll gewissermaßen persönlich getroffen werden, denn, wenn Bräuten, Jünglingen und Säuglingen, also dem Ideal besonders nahestehenden Wesen, der Tod geschworen wird, so müssen durch die

Ausführung dieses Vorhabens dem Ideal für eine naive Vorstellung die fühlbarsten Wunden geschlagen werden. Dies aber kann ihm nicht gelingen: „Sagen Deine Weisen nicht, Du hättest keine Teufel? Ich will einer werden“ usw. (V. 29 $_{29/30}$) ruft Mirandola aus, aber Hebbel sagt: „Ja, es ist wahr, was uns're Weisen sagen, unendlich vollkommen, unbeschränkt vortrefflich ist die Natur des Menschen: ... nicht fähig ist der größte Bösewicht, ein Teufel zu werden und jeden Funken des Himmels aus seinem Busen zu verdrängen“[1] usw. (IX. 8 $_{4/9}$). Was Hebbel darunter versteht, hat er an derselben Stelle ausgesprochen: „Man lese nach in der Geschichte der Menschheit ... wo könnte sie hervortreten und sagen, sieh her, Mensch, hier ist ein Teufel, der hat das Gräßlichste vollbracht mit dem kältesten Blute; nicht ein einziges Mal hat ihn Reue angewandelt, nicht ein einziges Mal hat ihm Mitleid den Busen bewegt“ (IX. 4 $_{44/51}$). Ähnlich vorher: Man sollte keinen Menschen aufgeben; er hat doch Augenblicke, und wenn in 10 Jahren auch nur 10 Minuten, wo ihn das Gefühl ergreift: Du bist ein Mensch, und hätte dies Gefühl ihn auch nur eine Minute zurückgehalten, das Schlechte zu vollbringen, so wäre das eine Belohnung, die nicht mit Kronen aufgewogen werden könnte (IX. 4 $_{31/43}$, ähnlich IX. 6 $_{33/6}$).

β_1 Unmöglichkeit, Mirandola der Verdammnis preiszugeben.

Wir lernen Mirandola als einen so würdigen Repräsentanten der höchsten Lebensprinzipien kennen, als einen Jüngling von so edler Gesinnung und reinem Herzen, daß sein Entschluß, Teufel zu werden, nur als eine augenblickliche Verblendung erscheinen kann, nicht als die Folge einer ins Ruchlose gewendeten Gesinnung.

Daß Gomatzina von einer solchen erfüllt ist, kann nicht wohl behauptet werden, aber er gibt doch der Neigung zur Sünde nach, er widersteht der Versuchung nicht, er bewährt sich nicht. Das gleiche würden wir von Mirandola sagen können, wenn es wahr wäre, was Gonsula von ihm behauptet, aber daran ist gar nicht zu denken. Sein Entschluß nun, Räuberhauptmann zu werden, ist nicht das Erwachen des Bösen in ihm, sondern eine Explosion, ein Schrei der Verzweiflung. Wir dürfen von ihm erwarten, daß er vor den Untaten, die er ins Werk setzen will, zurückschaudern wird, indem

---

[1] Die Aphorismen, aus denen das Zitat stammt, stehen in demselben Heft, welches auch den „Mirandola“ enthält (V. 327 m.).

er sich anschickt, sie zu begehen oder nachdem er einige vollführt hat; er wird zum mindesten umkehren, aber nicht dauernd in Bluttaten schwelgen. Er ist Repräsentant der sittlichen Güter der Liebe und Freundschaft und gegen diese sehen wir ihn bis zu seinem verzweifelten Entschluß sich durchaus nicht in der Weise vergehen, wie etwa Gomatzina. Kann, so müssen wir fragen, Flamina mit jenem Hasse und Rachedurst auf ihn blicken, die die verlassene Geliebte in der „Romanze“ und in „Rosa“ (VII. $28_{50/1}$, 31_{98}, 32_{113}ff.) dem Ungetreuen entgegenbringt? Sie kann ihm gegenüber nur die Trauer und Resignation Lauras (VII. 69_{25}ff.) an den Tag legen, die den zwar zu spät zurückkehrenden aber doch wohlmeinenden Geliebten nicht mit Drohungen und Schmähungen empfängt, wie sie die schnöde Verlassene dem Verräter im Namen Gottes entgegenzuschleudern berechtigt ist. Mirandola hat sich bis zu seinem Entschluß, Teufel zu werden, tadellos benommen, kein Vorwurf bleibt an ihm haften.

α_2 Mirandola als wohlmeinender Liebhaber.

Es ergibt sich überdies für Hebbel die Konsequenz, den wohlmeinenden Liebhaber gar nicht der Verdammnis preisgeben zu können, denn was soll sonst aus dem Mädchen werden? Das Ideal der Liebe wird im Jenseits verwirklicht, sofern die irdische Liebe eine reine, der himmlischen Verklärung würdige war. Die Würdigkeit aber liegt in der treuen Gesinnung der Liebenden gegeneinander und wird von irgendwelchen, aus der idealfeindlichen Beschaffenheit des Weltlaufs entspringenden widrigen Geschicken ebensowenig tangiert, als von einer Schuld, die nicht auf einem frevelhaften Verstoß gegen jene geforderte Gesinnung beruht. Beginge z. B. der wohlmeinende Liebhaber eines tugendhaften Mädchens irgend einen Frevel, der das sittliche Verhältnis zur Geliebten in keiner Weise trübt, sondern es intakt als ein sittlich vollwertiges bestehen läßt, wegen dessen er aber an und für sich verdammt werden müßte, das ihm als ein delictum sui generis die Höllenstrafe einträgt, so würde der Dichter damit ein ganz fremdartiges Moment in den von ihm zur Anschauung gebrachten, das Ideal der Liebe umschließenden Kreis werfen, diesen Kreis durchbrechen und in einer Art und Weise vom Thema abirren, die eine Entgleisung zur Folge haben müßte. Eben weil die Verwirklichung des Ideals der Liebe im Jenseits ohne eine Vereinigung der Liebenden unmöglich ist und ihre Trennung im Leben nach dem Tode nur aus Gründen erfolgen kann, die sich aus

der idealwidrigen Beschaffenheit des Liebesverhältnisses selbst herleiten, darum können ganz außerhalb des Liebesverhältnisses liegende Motive nicht herbeigezogen werden, um die postmortale Verwirklichung des Ideals zu verhindern.[1]

β_2 Mirandolas anzunehmende Umkehr zum Guten.

Um der Möglichkeit eines nach Hebbels Prinzipien vernünftigen Resultates willen kann Mirandola nicht verdammt werden; er muß umkehren und sich in bitterer Reue über seinen Entschluß oder die bereits begonnene Ausführung desselben dem Guten wieder zuwenden.[2] Etwas ganz anderes wäre es, wenn er gleich zu Anfang des Stückes als Räuber, d. h. als ein Verworfener, außerhalb des Kreises der Sitte Stehender, auftreten würde, wie etwa Victorin in der „Räuberbraut"; dann wäre die Würdigkeit des Liebesverhältnisses bereits in Frage gestellt, er würde die Geliebte hintergehen, wenn er sie über seinen wahren Beruf im Unklaren ließe und eben dadurch Schuld, sagen wir Liebesschuld, auf sich laden. Für den nicht schuldigen Teil, für das Mädchen, bedeutete dann die Trennung vom Geliebten im Leben nach dem Tode Befreiung von unwürdiger Gemeinschaft.

Man könnte nun sagen, Mirandola sollte ursprünglich verdammt werden, Hebbel aber habe aus dem angegebenen Grunde eingesehen, daß dies nicht angehe und darum die Arbeit an der Tragödie abgebrochen, aber einmal kann Hebbel, wie erörtert, nicht daran gedacht haben, den Helden den Weg zur Tugend vollständig verfehlen zu lassen und andererseits dürfte er kaum so blindlings ins Blaue hineingeschrieben haben, daß er plötzlich, nachdem bereits die Hälfte der Tragödie fertig war, einsehen mußte, daß er sich verrannt hatte, und zwar in einem Punkte, der mit der Frage, deren Lösung er anstrebte, aufs engste zusammenhing.

Soviel vom Ideengehalte des „Mirandola". Das Vorgetragene wird gezeigt haben, daß wir es hier mit einer sehr respektabeln und

---

[1] Verweilte Mirandola dauernd im Bösen, so müßte ihn Hebbel zerteilen, den Liebhaber erlösen und den Mordbrenner verdammen lassen.

[2] Vgl. VII. 14 21/4:

„Knie't der Fehlende Dir nieder
Und bereut den sünd'gen Lauf,
Stählst Du ihm die matten Glieder,
Und ein Gott steht wieder auf."

achtunggebietenden Leistung des jungen Dichters zu tun haben. Große, bedeutungsvolle Schicksale werden uns vorgeführt, in denen der Mensch als dienendes Glied einer höheren Ordnung der Dinge erscheint, als Träger einer sittlichen, durch Gottes Weisheit regierten Welt. Der Anblick dieser Schicksale ist für jeden eine ernste Mahnung und Warnung und erfüllt ihn zugleich mit Trost und Zuversicht. Vollen Herzens und in kindlich-gläubigem Vertrauen macht sich der Dichter zum Priester eines hohen und heiligen Ideals, in der Strenge, mit der er dessen Anforderungen in Zeit und Ewigkeit Geltung verschafft, die Lauterkeit seines Gemütes und den tiefen Ernst seiner Gesinnung offenbarend. Anders freilich fällt das Urteil aus, wenn wir das Fragment nicht symbolisch betrachten. Welch ein unfertiges Produkt sehen wir dann vor uns, kaum würdig, auf die Nachwelt zu kommen. Wie unwahr und in ihrer Gespreiztheit lächerlich werden die Figuren, sobald wir sie von dem großen ethischen Hintergrunde ablösen, wie albern wirken die forcierten Liebesbeteuerungen Mirandolas und Flaminas, die Klagen Gomatzinas, wie unnatürlich die Geschraubtheit der Situationen und Gonsulas Eingreifen in die Handlung; von einer Ergriffenheit keine Spur; die Neigung zu lachen und ein gewisser Unwille über das Dargebotene kämpfen miteinander.

2. „Mirandola“ als Neubearbeitung des Schillerschen Räubermotivs.

a) Rekonstruktion des möglichen Urteils Hebbels über Schillers „Räuber“.

Wenn wir, das Fragment seiner vollen Bedeutung nach würdigend, uns fragen, was Hebbel wohl veranlaßt haben könnte, diese Dichtung zu schaffen, so kommen besonders folgende Momente in Betracht: Das plötzlich auftauchende Räubermotiv, auf das man im Hinblick auf die Gedichte gar nicht gefaßt ist, die eingehende Darlegung der Entstehung und Entwickelung der Schuld Gomatzinas und der Umstand, daß Mirandola der Held des Stückes ist. Auf die Verwandtschaft desselben mit Schillers Räubern macht Werner aufmerksam (V. xiv o. u. xv o., VI. xlii u.; vgl. Fries 4 m. 5 o.) und nimmt, eben wegen des Einflusses Schillers, 1830 als Entstehungsjahr an. Das Abbrechen der Arbeit an der Tragödie ist nach Werner vielleicht daraus zu erklären, daß die Bekanntschaft

mit UHLAND um die Wende des Jahres 1830 und 1831 HEBBEL neue, ungeahnte Perspektiven eröffnete und ihm SCHILLER auf lange Zeit verleidete (V. xv m.). Ich bin durchaus dieser Ansicht und hoffe, daß sie durch die folgenden Betrachtungen eine Stütze erhalten möge. Als eine bloße Nachahmung der „Räuber“ wird man den Mirandola kaum bezeichnen können; er ist einerseits mehr und andererseits weniger. Ich halte ihn vielmehr für eine Neubearbeitung des Räubermotivs im Sinne einer von HEBBEL beabsichtigten Vertiefung und Verbesserung.[1] Als solche betrachtet, ist Mirandola mehr als eine Nachahmung; er ist weniger, weil HEBBEL das, was ihn an den Räubern anziehen mußte, das gewaltige Pathos, den hinreißenden Schwung und den imponierenden, großen dramatischen Zug, nicht im entferntesten erreicht hat. Es hierin SCHILLER gleichgetan zu haben, konnte HEBBEL wohl selbst nicht glauben; wie kümmerlich und mühselig-dürftig nimmt sich da sein Werk dem SCHILLERS gegenüber aus. Freilich ist das das Äußerliche im Gegensatz zum Symbolisch-Innerlichen des ethischen Gehaltes, und in diesem Punkte konnte es HEBBEL mit SCHILLER aufnehmen.

α) Motivierung des Entschlusses Mirandolas, Räuber zu werden.

Es scheint mir weder eine gewagte noch eine unwahrscheinliche Behauptung zu sein, wenn man sagt, HEBBEL habe sich im Mirandola die Aufgabe gestellt, zu zeigen, wie ein dem Bösen durchaus nicht ergebener Mensch dazu getrieben werden kann, Räuber werden zu wollen, d. h. sich zu entschließen, aus allen Kreisen der Sitte herauszutreten, seinen Zusammenhang mit dem Ideal zu zerreißen, ohne daß ihm dieses gelingt. Diese Aufgabe war es, wie ich glaube, die HEBBEL in SCHILLERS Räubern in einer ihm nicht zusagenden Weise gelöst sah, und die er selbst besser zu lösen beabsichtigte. Um aber den fürchterlichen Entschluß eines Mirandola hinreichend zu begründen, genügt es nicht, ihn in ein Unglück zu stürzen, das ihm raubt, was ihm lieb und teuer ist. Es genügt nicht, ihm eine möglichst schmerzhafte Wunde beizubringen, um ihn zur Rache an der Welt aufzujagen, denn er ist ein sittlich viel zu hoch stehender Mensch, um sich etwa, wie Karl Moor, durch Angriffe, die mensch-

[1] Es ist jedoch, wie noch zu erörtern sein wird, nicht eine Verurteilung SCHILLERS gewesen, die HEBBEL zu seiner Neubearbeitung veranlaßt hat, sondern er hat sich nur auf seine Weise mit dem Räubermotiv abfinden, von seinem Standpunkt aus zu ihm Stellung nehmen wollen.

liche Bosheit gegen ihn schleudert, zu einem Entschlusse hinreißen zu lassen, den nur ein Verworfener fassen kann. Durch Unglücksfälle irgendwelcher Art, etwa dadurch, daß seine Braut und sein Freund von Krankheiten dahingerafft, daß sie ermordet werden oder verunglücken, kann dies ebensowenig erreicht werden, als dadurch, daß der Freund oder die Braut sich plötzlich als seiner Liebe Unwürdige offenbaren und ihn hintergehen. In dem einen Falle würde er die Schickungen Gottes in Demut zu ertragen haben, im andern seinen Irrtum beklagen und die Verräter verachten oder sich an ihnen rächen, aber ein Grund, sich an der „ganzen Brut der Menschen“ zu rächen, läge nicht vor. Unbeteiligte und Fernstehende erwürgen, Städte niederbrennen und Länder verwüsten, weil ein liebes Wesen starb, ein Lump Schurkereien beging, eine Braut untreu wurde usw., das wäre die Tat kindischer Wut und wahnwitziger Raserei; dergleichen uns vorführen, hieße, uns zeigen, wie ein Mensch plötzlich toll wird. Nicht die Lösung eines sittlichen Problems hätten wir vor uns, sondern eine Entgleisung des Dichters. Wenn ein sittlich denkender und handelnder Mensch, wie Mirandola, alle Urteilskraft verlieren, in einen heillosen Irrtum geraten, an allem „schönen Glauben an Menschenwerth, an Gott und Ewigkeit“ (VII. 22 32/3) verzweifeln soll, dann muß ihm etwas widerfahren, daß ihn nicht nur bitter schmerzt, sondern ihm zugleich als sittliche Monstrosität erscheint, als etwas Unerhörtes. Dies aber liegt nicht darin, daß das Gute und Vortreffliche, indem es gepflegt wird, das Böse hervorlockt, nicht darin, daß der Frevler zeitweilig siegt und triumphiert, sondern darin, daß die edelste Absicht und der beste Wille nicht nur ihr Ziel verfehlen, sondern durch jede Bemühung, dem Guten näher zu kommen, von ihm entfernt werden und schließlich die Vernichtung und Zerstörung aller Ideale bewirken, denen zu dienen, sie mit Eifer und Zuversicht bemüht waren. Wer es erlebt, daß das heiligste Streben der Menschen und ihr erhabenster Glaube zu einem lächerlichen Selbstbetrug werden, daß die höchsten Güter, nach denen die Besten ringen, sich in trügerische Lockspeisen verkehren, um die Vertrauenden ins Verderben zu führen, der kann allerdings den aufrichtigen Wunsch hegen, den Idealen des Menschengeschlechtes den wirksamsten aller Flüche entgegenzuschleudern, sie in ihrer äußeren Erscheinung zu zerstören, alle Altäre zu schänden, die der fromme Glaube errichtete, und in Fetzen zu reißen, was Hoffnung und Erlösungsdrang in den Herzen erblühen ließen. Indem Mirandola als gehorsamer Sohn, aufrichtiger Freund und besorgter

Bräutigam handelt, schafft er die Möglichkeit des ganzen Konfliktes. Den Geboten der Freundschaft nachkommend, facht Flamina Gomatzinas Leidenschaft an und bleibt dieser in der gefährlichen Nähe des Mädchens. Er schwelgt nicht im Gedanken an die Seligkeit, die Flamina ihm gewähren kann (eine solche Szene hat Hebbel unterdrückt V. 332 m. u.), sondern, indem er die Folgen eines Frevels überdenkt, vor dem er schaudert, spielt er unablässig mit dem Gedanken, der zur Tat wird, nicht, sobald die Möglichkeit der Ausführung gegeben ist, sondern sobald er ihm vertraut geworden ist. Er gleicht hierin dem, der sich in einer Schlinge gefangen hat, die sich um so fester zuzieht, je mehr er an ihr reißt. Solche Erfahrungen sind geeignet, in Mirandola die Meinung zu erwecken, er stehe vor einem Bankerott der sittlichen Welt in ihren edelsten Vertretern, und es sei an der Zeit, diese Welt zu verwüsten. Es muß Hebbel zugestanden werden, daß er, nach Maßgabe seiner Weltanschauung, hinreichende Momente herbeigezogen hat, um diesen Entschluß zu motivieren. Der Art und Weise aber, in der dies geschieht, werden wir unsere vollste Anerkennung nicht versagen können.

Es fällt indessen auf, daß Motive zu einem Entschluß vorhanden sind, von denen der ihn Fassende nichts weiß. Welche Szenen auch immer Hebbel noch geplant hatte, Gomatzinas und Flaminas Erlebnisse und den ihnen selbst ziemlich unbekannten, sie treibenden Zwang der Ereignisse konnte er unmöglich in derjenigen Klarheit und Deutlichkeit vor Mirandolas Seele führen, die nötig waren, um den Entschluß des Helden motiviert erscheinen zu lassen. Die Momente sind da, aber von ihnen weiß in vollem Umfange allein der Dichter. Hebbel „dichtet in die Natur hinein“, um einen von ihm selbst auf die Jugendwerke angewendeten tadelnden Ausdruck zu gebrauchen, er ist so eng mit der ideellen Handlung verflochten, daß er es übersieht, die objektive Möglichkeit für das Eintreten von Ereignissen zu schaffen, die er ideell motiviert hat. Mirandola ist für ihn eine sittliche Schachfigur, die auf ein bestimmtes Feld rücken muß, wenn bestimmte Konstellationen eingetreten sind, aber nicht ein individueller Mensch, der die Ereignisse kennen muß, auf die er reagieren soll. Weit eher könnte man annehmen, daß Gomatzina durch seine persönlichen Erfahrungen sich veranlaßt sähe, Räuberhauptmann zu werden; vielleicht war dies auch Hebbels ursprüngliche Absicht; neben einem gestrichenen Monolog Gomatzinas (V. 332 u., 333 o.) „steht am Rande eine große

Klammer und daneben Bandit", wie WERNER mitteilt (V. 333 Fußnote).

β) Motivierung des Entschlusses Karl Moors, Räuber zu werden.

Wir haben gesehen, wie HEBBEL Mirandolas Entschluß motiviert und wollen im Anschluß daran versuchen, uns klar zu machen, wie er über SCHILLERS Räuber und insbesondere über Karl Moors Entschluß, Räuberhauptmann zu werden, nach Maßgabe seiner Weltanschauung etwa hätte urteilen müssen.

Was zunächst Franz Moor betrifft, „die Canaille", so ist er kaum noch ein Mensch im Sinne HEBBELS, er ist ein Teufel, den die Erde verschlingen muß, sobald er es wagt, sie zu betreten, er hat jeden Funken des Himmels aus seinem Busen verdrängt und ist als dramatische Figur unbrauchbar. Wie anders steht Gomatzina da, welche Achtung hat er vor dem sittlichen Ideal, schaudernd sieht er sich an den Abgrund gedrängt, aber welche bodenlose Nichtachtung der sittlichen Güter der Liebe zum Weibe, zu Vater und Bruder zeigt Franz Moor; mit einer wahren Wollust wälzt er sich im Pfuhl sittlicher Verworfenheit. Wenn er zum Schluß zu einer gewissen Einsicht gelangt, so ist dies keineswegs das Aufleuchten des göttlichen Funkens in ihm, sondern nur die Wirkung der Angst vor dem ewigen Strafgericht, das viel zu spät über dieses Ungeheuer hereinbricht. Was die Wirkungen anlangt, die von ihm ausgehen, so ist es besonders Amalie, die sich in allem Unheil, das er über sie bringt, als ein Kind Gottes bewährt, sie duldet mutig und erträgt standhaft das ihr Auferlegte, ohne den Glauben und das Vertrauen zu verlieren. Diese Gestalt ist durchaus einwandfrei. Auch gegen den alten Vater werden wir nichts vorbringen können. Anders steht es bei Karl Moor. Er ist zu schwach, sein Geschick erdrückt den Haltlosen, er weicht aus der Bahn der Tugend, sobald sie sich mit Dornen zu bedecken beginnt. Ein Räuber ist für HEBBEL ein verdammungswürdiger Mensch. Victorin in der „Räuberbraut" geht zugrunde und auch seine Bande wird zersprengt und dem wohlverdienten Verderben preisgegeben werden, weil der Räuber ein Verwirrer und Störer der sittlichen Ordnung ist. Ein solcher zu werden, ist nur infolge eines gewaltigen sittlichen Irrtums möglich; der Mensch hat nicht das Recht, sich an der Welt zu rächen, er kann sich an ihr nur versündigen. Mirandolas Irrtum war motiviert, aber Karl Moor kann nichts vorbringen, als daß er zu sehen glaubte, wie „Blutliebe zur Verräterin", „Vaterliebe zur Megäre"

wurde. An seiner Liebe zu Amalie, und das ist wichtig, wird er nicht irre, und gerade diese war es, die ihn hätte zur Besinnung bringen sollen, aber er erwähnt ihrer im Ausbruch der Verzweiflung, die ihn zu seinem Entschlusse treibt, mit keinem Worte. Er denkt gar nicht daran, was aus ihr werden soll, wenn der Vater ihn verstößt, er kümmert sich nicht um sie. Wenn die Welt, so argumentiert er, einen solchen Rabenvater hervorbringen kann, wie den meinigen, dann ist sie' wert, zerstört zu werden. Eine ungeheure Entrüstung ist es, die ihn das Richteramt an der Welt usurpieren und Waffen erheben läßt, die für keines Menschen Hand geschliffen sind. Aber diese Entrüstung ist nicht die des sittlich strebenden und verzweifelnden Menschen, sondern die Wut und Verbissenheit eines Mißvergnügten. Wo sind die edeln und reinen, auf Realisierung des Ideals abzielenden Bestrebungen, die er scheitern sieht? Sollen wir etwa seine von Spiegelberg mit der Würde erhabener Taten ausstaffierten, wüsten Studentenstreiche als solche Bestrebungen ansehen? „Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre, das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus“ (I. Akt II. Auftritt). Das entspricht Hebbels Anschauungen durchaus nicht; nicht Zügellosigkeit ist nach ihm Freiheit, sondern ein im Sinne des Sittengesetzes diszipliniertes Wollen. Nicht wer sich unter das Gesetz beugt, ist ein Sklave, sondern der, der den Versuchungen unterliegt, die zu bezwingen, das Gesetz befiehlt. Karl Moor ist ein verbummeltes Genie, und was er empfindet, da die Folgen seiner wilden Streiche für ihn bedenklich werden, ist nicht aufrichtige und läuternde Reue, sondern ein Gemisch von Katzenjammer und Weltverdrossenheit. Sein plötzlich auflodernder Haß ist nicht geboren aus dem tiefen Schmerze des sittlich strebenden Menschen über irdische Unvollkommenheit; er fühlt sich gezüchtigt und ist darüber empört, aber er vergißt, daß er etwas gut zu machen hat; es fehlt ihm an Selbsterkenntnis. Der Schlag väterlicher Grausamkeit, der ihn, wie er meint, trifft, stellt ihn nicht vor einen für den sittlich handelnden und denkenden Menschen unlösbaren Konflikt, der übrigens den ungeheuren ethischen Irrtum, dem er verfällt, erst dann verständlich machen würde, wenn ihn nicht Grausamkeit und Hartherzigkeit heraufbeschworen hätten, sondern edle, durch einen verhängnisvollen Zwang der Umstände und Begebenheiten in ihr Gegenteil verkehrte Bestrebungen, wie

wir es am Beispiele Mirandolas gesehen haben. Um an der Würde der Welt zu verzweifeln und ihr das Todesurteil zu sprechen, dazu muß man überdies noch selbst in seinen heiligsten Bestrebungen gescheitert sein; es heißt aber nicht, solchen Bestrebungen nachgehen, wenn man mit verbummeltem Gesindel ein wüstes Leben führt und sich als Taugenichts und Schuldenmacher Ruhm erwirbt. Der „Vergötterung" verdienende Gedanke, eine Räuberbande zu etablieren, das „Sirenenlied" Spiegelbergs, entbehrt jeder höheren Berechtigung, es ist eine giftige Blüte, die aus dem moralischen Sumpfe hervorschießt, dem die Kraftlosigkeit und Verlumptheit der zukünftigen Räuber nicht zu entrinnen vermag. Wäre Karls sittliches Urteil nicht durch den Verkehr in schlechter Gesellschaft getrübt, so würde er wissen, was er zu tun hätte, aber, anstatt die Situation zu klären, und vor allem zu seiner Braut zu eilen, zum mindesten aber die abscheuliche Gesellschaft aufzugeben und ein neues Leben zu beginnen, stellt er sich an die Spitze einer Schar Verworfener. Wie anders steht Mirandola da; ihm bietet sich wenigstens das vernichtende Schauspiel des zum Höchsten strebenden Menschen dar, der sich mit offenen Augen in sein Verhängnis treibt, der mit zitternden Händen und entsetztem Blick tut, was er verabscheut, zerstört, was er verehrt, erwürgt, was ihm lieb und teuer ist, und die letzten Bande zerschneidet, die ihn an das fesseln, was er sein Heil und seine Seligkeit nennt, und der sieht, wie die Waffen, die er zur Verteidigung des Ideals schwang, sich gegen dieses und gegen ihn selbst kehren.

Nun gelingt es Karl Moor gar noch, durch fünf Akte hindurch sein Vorhaben auszuführen. Dazu ist vollends noch ein Schimmer des Edelmutes über ihn gebreitet; edel ist aber nur, wer in Demut das Gute will und sich bemüht, es zu tun. Karl hingegen führt es ewig nur im Munde, er renommiert mit ihm und wird nicht müde, das Böse zu vollbringen.

γ) Das ethische Resultat der „Räuber".

Allerdings bietet der Schluß etwas der Vorbereitung eines Ausgleichs durch die ewige Gerechtigkeit Ähnliches dar, aber die Ereignisse kommen viel zu spät und von einer Notwendigkeit ist keine Rede, alles beruht auf Zufall. Kosinskys Erzählung von seiner Geliebten, die zufällig auch Amalie hieß, veranlaßt Karl, die Heimat

aufzusuchen und die Geliebte zu sehen,[1] aber erst ein weiterer Zufall, daß er seinen Vater wiederfindet, führt zur Lösung. Amalie ist freilich dem Tode verfallen, weil sie den Räuber liebt, aber wie kommt Karl dazu, sie zu töten? Er ist der Letzte, der dies tun darf, er, der sie verließ und den Nachstellungen seines Bruders preisgab. Er tötet sie aus einem Pathos heraus, das mit der Idee der Sitte nichts zu tun hat. Und warum muß Amalie sterben? Weil Karl seinerzeit bei den Gebeinen des Erzspitzbuben Roller dem Räubergesindel geschworen hat, es nicht zu verlassen. Das ist keine Motivierung, und das Resultat kein ethisches Ereignis, sondern eine neue Schandtat, die Karl auf sich lädt. Auch von einer Umkehr oder Reue ist bei ihm nicht die Rede. Er stellt sich, da er nicht mehr aus und ein weiß, den Gerichten und tritt damit eine Strafe an, der er längst verfallen war. Er führt das Ende nicht herbei, weil er schaudernd begreift, daß er trotz besten Willens das Gute nicht vollständig vollbringen kann (das er nie ernsthaft erstrebt), sondern weil er die Zwecklosigkeit seines höchst unsittlichen Rasens gegen die Welt einsieht. Das Herbeiführen seines Unterganges ist nicht eine aus bitterer Reue und tiefer ethischer Einsicht hervorgegangene Flucht zu Gott.

Was uns vorgeführt wird, ist die Summe von Unheil und Leid, die die Bosheit und Verirrung einiger über viele zu bringen vermögen, und wenn auch gezeigt wird, wie sie nicht imstande sind, sich auf die Dauer zu behaupten und den Sieg davonzutragen, so fehlt doch der Anblick der in den Menschen gelegten göttlichen Kraft, die, bestürmt und zurückgedrängt, doch immer wieder sich erhebt und zum Siege gelangt, sei es auch erst im Jenseits. Nach Hebbels Grundsätzen urteilend, müssen wir sagen: was Schiller beweist, ist die Unantastbarkeit des Ideals; wozu aber Selbstverständliches beweisen? Es handelt sich vielmehr darum, die Unzerstörbarkeit des im Menschen lebendigen Guten zu erhärten, nicht zu zeigen, was ihm mißlingen muß, sondern zu zeigen, was er, vermöge seines unlösbaren Zusammenhanges mit dem Ideal, zu leisten imstande ist, trotz Schwachheit und Verirrung. Es ist ein großer Unterschied, ob wir sehen, wie das bewußte, frevelhafte Anstürmen des Lasterhaften gegen alle Gebote Gottes mißlingt, wie sein Trotz gebrochen wird und seine Wut endlich kraftlos in sich zusammen-

[1] Es war an der Zeit, zu ihr zu eilen, als der Vater ihn verstieß und dadurch die Liebenden trennte.

sinkt, oder ob wir sehen, wie ein sittlicher Zustand durch Verkettung von Irrtum und Schickung daran verhindert wird, sich auf Erden zu konstituieren. Ersteres hieße, die sittliche Weltordnung und den Menschen als gleichberechtigte Faktoren kämpfend einander gegenüberstellen; im zweiten Falle wird die sittliche Weltordnung von vornherein über den Menschen erhoben, sie verfügt über ihn, wie die Gewalt, die den Strom regiert und zum Ziele treibt, über den Tropfen.[1] Karl Moor ist aber weit davon entfernt, ein Glied der sittlichen Weltordnung zu sein. Dazu handelt er viel zu selbständig. Seine Taten sind nicht motiviert im Sinne der Weltordnung, er schleudert sie aus einer Selbstherrlichkeit heraus, die sich in freiem Gegensatze zum Ideal aus dem Strom des sittlich notwendigen Geschehens emporreckt, er führt ein Dasein auf eigene Faust, nach eigenem Gutdünken, und steht der sittlichen Weltordnung keck und dreist gegenüber, wie ein Imperator dem anderen. In den Fällen, in denen er gewissermaßen zur Besinnung gelangt, zeigt sich die gleiche ungerechtfertigte Selbstherrlichkeit; er reißt der sittlichen Weltordnung das Schwert aus der Hand und schwingt es für eigene Rechnung, er tritt als ihr Wortführer auf, wenn er die Unbotmäßigkeit der Bande zügelt. Er ist viel zu individuell gehalten, viel zu wenig Glied der sittlichen Welt, deren Bewegung an ihm nicht deutlich sichtbar wird. Das rein Persönliche in ihm ist zu stark entwickelt, es dominiert zu sehr und verhindert sein exaktes Funktionieren als Faktor im Getriebe und in der Bewegung der sittlichen Welt. Laune, Zufall und ethisch unausgegorene Momente bestimmen ihn.

Hebbel hat später gegen Schillers Tragödien den Vorwurf der Versöhnungslosigkeit erhoben; wir können, wenn wir uns auf den Standpunkt des jungen Dichters stellen, den gleichen Vorwurf gegen die Räuber richten. Wir vermissen die Herstellung eines Zustandes, aus dem, im Hinblick auf das bevorstehende Walten der ewigen Gerechtigkeit, Trost und Zuversicht geschöpft werden kann. Irrtum und Zufall, Laune und Bosheit führen die Herrschaft, nicht ein sittlicher, alle Hauptpersonen zu einem in seiner Totalität befriedigenden Ausgang führender Zwang. Es fehlt der Anblick des Menschen, der sich in seinem dunkeln Drange doch des rechten

[1] Das Bild läßt sich weiter führen und illustriert dann die spätere Ansicht: Die ursprünglich den Tropfen regierende Kraft des Stromes zeigt sich später als Summe der Kräfte der Tropfen, die der Strom sind.

Weges wohl bewußt ist, mag er ihn auch gelegentlich verfehlen oder von ihm abirren. Und dann, was entzündet den eigentlichen Konflikt? Ein Betrug, den die schwärzeste Bosheit ersann. Auch im Mirandola wird mit gefälschten Briefen gearbeitet, aber hier spielt der Betrug eine durchaus sekundäre Rolle, er gibt nur den äußeren Anstoß zum Austrag eines Konfliktes, der längst bestand, er konstituiert diesen Konflikt nicht. Nirgends in den Räubern treffen wir auf Symbolik im Sinne Hebbels, überall wird aus dem rein Individuellen gewirtschaftet. Zerstreute, nur um ihrer selbst willen gebildete Glieder sehen wir, die der Zufall zu einem Ganzen zusammenwürfelt, aber nicht ein Ganzes, das alle Glieder aus sich hervortreibt und sie bindet; Schiller windet einen Strauß, dessen Einheit das Band herstellt, das die Teile zusammenhält, Hebbel läßt vor unseren Augen eine Pflanze wachsen. Ferner läßt Schiller dem Bösen zu sehr die Zügel schießen, es ist zu stark entwickelt, in allzu üppiger Wucherung in die Halme geschossen, was eben mit der Kultur des Individuellen zusammenhängt.

Diese Betrachtungen werden genügen, um zu zeigen, daß Hebbel mit dem sittlichen Gehalt und der Motivierung der Schillerschen Tragödie nicht einverstanden sein konnte.

b) Hebbels Stellung zu Schiller.

Es hat sich aus dieser Differenz keineswegs eine energische Opposition ergeben, denn Hebbel ist sich ihrer kaum deutlich bewußt gewesen. Er hatte eine Weltanschauung, die der Art war, daß er gar nicht auf den Gedanken kommen konnte, ein von ihm verehrter Dichter habe eine andere. Er steht Schiller nicht kritisch gegenüber, Theorie der Kunst ist noch nicht seine Sache, er analysiert Schiller noch nicht, er „leiert ihm nach" (T. 136 17/8). Zudem standen ihm Schillers Gedichte weit näher, als seine Dramen, und was ihn anzog und im Gesamteindruck machtvoll dominierte, war, wie gesagt, der pathetische Schwung, die stolze Pracht der Sprache, der pomphafte Flug der Gedanken.[1] Auch als er sich, durch Uhland mächtig angezogen, von Schiller abwandte, war das trennende Moment weniger die Differenz der ethischen Ideen, als die Art der Verkörperung derselben, die ihm bei Uhland natürlicher und überzeugender zu sein schien. So mußte das Gefühl jener Differenz zur

---

[1] Vgl. Fries 2 m. ff.

Zeit, da HEBBEL noch auf SCHILLER schwor, eine nicht deutlich bewußte, zu keiner Opposition sich verdichtende Unterströmung bleiben, die, von den rauschenden Wogen der Bewunderung jederzeit überflutet, nur in den eigenen Produkten zum Ausdruck kommen konnte; HEBBELS Tragödie ist die Verkünderin einer Opposition gegen SCHILLER, der der Dichter nie Ausdruck verliehen hat; sie muß ihm unter der Hand zu einer solchen werden, denn sie erwächst auf dem Boden einer Weltanschauung, aus der sich andere Konsequenzen ergeben, als diejenigen sind, die HEBBEL gerade aus den Räubern hätte herauslesen müssen. So kam es, daß er sich der angedeuteten Differenzen nicht klar bewußt wurde, wenn er auch gewiß nicht völlig blind für sie gewesen ist. Indem er auch auf dem Gebiet der Tragödie etwas SCHILLERsches zu produzieren unternimmt, glaubt er, im Großen und Ganzen mit seinem Meister zusammen zu gehen, geht aber doch seine eigenen Wege.[1] Allerdings unternimmt er, wie ich sagte, eine Neubearbeitung des Räuberthemas im Sinne einer Verbesserung, aber nicht heftige Opposition gegen SCHILLERS ethische Gestaltung desselben ist das einzige und ausschlaggebende Motiv; er will es in dem, was er am Meister schätzt, ihm gleichtun und das Thema selbst deutlicher und überzeugender gestalten, es sich näher bringen, als SCHILLERS Darstellung es ihm brachte, sich persönlich damit auseinander setzen und seinen Kern plastischer herausarbeiten. Die Resultate dieser letzteren Bemühungen lassen die Differenzen hervortreten, die bestehen zwischen den Konsequenzen der Weltanschauung, die HEBBEL vertritt, und den Konsequenzen einer anderen, den Räubern zugrunde liegenden, die HEBBEL als eine, der seinen nicht entsprechende hätte erkennen müssen, und zwar aus den verschiedenen Konsequenzen. Es handelt sich, wie ausdrücklich bemerkt sei, hierbei nicht um SCHILLERS Weltanschauung, die geht uns hier gar nichts an, sondern um HEBBELS Meinung über die in den Räubern zum Ausdruck gelangenden Konsequenzen einer Weltanschauung, die HEBBEL für diejenige SCHILLERS hielt. Diese Meinung nun hätte eine mißfällige sein können oder müssen (nach Maßgabe der uns leidlich bekannten Weltanschauung HEBBELS), war aber allem Anschein nach eine im Großen und Ganzen anerkennende, denn sonst hätte HEBBEL doch, bei Erwähnung des Einflusses SCHILLERS auf ihn, sagen müssen, er

[1] Ganz analog opponiert er nicht gegen die Religion, ohne sich jedoch in völliger Übereinstimmung mit ihr zu befinden.

habe zwar seine Gedichte bewundert, die Räuber aber scharf verurteilt bzw. seine Dramen überhaupt.

c) Einfluß Uhlands auf Hebbel. Eine neue Art der Verkörperung der sittlichen Ideen. Gewinnung eines neuen Standpunktes.

Uhland war es, der Hebbel auf eine schwindelnde Höhe hob und ihm das Leben als die einzige Quelle echter Poesie erschloß.[1] Neue ethische Gesichtspunkte gewann Hebbel durch Uhland nicht, wohl aber führte dieser ihn auf eine neue Art der Verkörperung der alten sittlichen Maximen; bereits im unmittelbar durch sich selbst wirkenden Leben fand er sie bei Uhland dargestellt. Der natürliche, schon für sich allein wirkende Vorgang wird ihm plötzlich zum Symbol des Sittlichen und steht in dieser Eigenschaft hoch über den künstlich zurechtgeschobenen Konstellationen ethisch zugestutzter Figuren und dem wohlberechneten Schachspiel mit ihnen, die bisher die Resultate der Bemühungen des jungen Dichters gewesen waren. Der sittliche Vorgang wurde gedacht, konstruiert, gewissermaßen a priori deduziert, es wurde eine ideelle Handlung ersonnen, die allein für die Folge der uns vorgeführten individuellen Begebenheiten maßgebend war. Ein Stück Leben wird zum Symbol eines nach feststehenden allgemeinen Prinzipien sich vollziehenden ethischen Ereignisses schematisiert, allgemeine Prinzipien werden als Regel alles Geschehens in die Fülle des vom Dichter aufgegriffenen Lebens hineingetragen, kurz, es wird in die Natur hineingedichtet, nicht aus ihr heraus.[2] Da zeigt Uhland dem jungen Dichter den umgekehrten Weg. Hebbel sieht auf einmal die Kluft zwischen dem Treiben seiner Marionetten und dem in seiner natürlichen Unmittelbarkeit und überzeugenden Treue das Herz ergreifenden

---

[1] Zu Uhlands Einfluß vgl. V. xv; VII. xxxix, xl. Friis (52 u.) zitiert 2 Stellen (T. 5983 und 5765), in denen Hebbel von Schiller und Uhland sagt, sie haben auf ihn gewirkt, wie kein anderer Dichter. T. 2425 sagt Hebbel, Hoffmann sei der erste gewesen, der ihn auf das Leben, als die einzige Quelle echter Poesie hinwies.

[2] Durch Uhland gewann Hebbel „das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein- sondern aus ihr heraus dichten müsse". Von der Erfassung „des ersten und einzigen Kunstgesetzes", daß die Kunst „an der singulairen Erscheinung das Unendliche veranschaulichen" solle, glaubt er noch weit entfernt gewesen zu sein, aber dennoch das Ziel „früher erreicht, als erkannt" zu haben (T. 136 47/57, vgl. T. 126 und V. xxxix ff.). Zu den Aus-

Leben, dessen warmen Hauch UHLAND ihn fühlen, dessen Herzenstöne er an sein Ohr schlagen läßt. In diesem Leben zeigt der Meister ihm den großen ethischen Gehalt auf, von dem HEBBEL bis dahin ausgegangen war.[1] Nicht aus der Metaphysik ist das Leben herauszudestillieren, aus dem Leben selbst soll sie hervorgehen. HEBBEL gibt diese Bestimmung später wörtlich: „Es kommt bei philosophischen Dramen Alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob umgekehrt das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll" (XI. 38 $_{22}/_{5}$). Man beachte den Gegensatz von „hervorgeht" und „hervorgehen soll". 1885 schreibt er in seinem Aufsatz über KÖRNER und KLEIST und im Tagebuch, die Dichtkunst solle das Leben in allen seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. „Wir wollen den Punct sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es, als einzelne Welle, sich in das große Meer unendlicher (im Tgb. „allgemeiner") Wirkung verliert" (IX. 34 $_{28}$ff., T. 110). Dies bedeutet bezüglich der Art der Verkörperung der in der Dichtkunst darzustellenden Ideen[2] die Gewinnung des späteren Standpunktes. Das ist UHLANDS Geschenk.

α) Die „Gebrochenheit des Lebens".

Man vergleiche die an die dramatischen Dichter gerichtete Stelle aus der Vorrede zur Mar. Magdl.: „wo Euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegen tritt und zugleich in Eurem Geist, denn Beides muß zusammen fallen, das Moment der Idee, in

führungen WERNERS über eine in HEBBELS Gedichten 1831 hervortretende neue Stimmung (VII. XL) sei an des Dichters Bemerkungen über die Verzweiflung erinnert, in die UHLAND ihn trotz aller eingeflößten Bewunderung stürzte (T. 136 $_{40}/_{7.54}/_{5}$). Ein Fall des Hineindichtens in die Natur findet sich in der Romanze VII. 26/8. Vgl. dazu T. 588 2. Abschn.

[1] HEBBEL nennt seine Gedichte, die er „nachleierte", bis UHLAND ihn aufweckte, „Treibhauspflanzen", die es nie zu Geruch und Geschmack bringen, und preist UHLAND, weil dieser ihn verschmähen ließ, was ihm bisher als Höchstes gegolten hatte, die Reflexion (T. 136 $_{24}/_{25}$). Es bezieht sich dies auf HEBBELS Gedichte, doch ist kein Grund vorhanden, es nicht auch auf die erzählenden und dramatischen Dichtungen auszudehnen; man kann nicht sagen, daß die Wirkung der neu gewonnenen Einsicht sich nur auf einen Teil der Tätigkeit HEBBELS erstreckte und im übrigen einfach ausgeschaltet wurde.

[2] Welcher Art diese Ideen sind, ist eine andere Frage, die uns hier nichts angeht.

dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es“ usw. XI. 45 u. 46 o. und die Distichen VI. 448 o. Was unter dem „Moment der Idee“ früher und später zu verstehen ist, habe ich zur Genüge auseinandergesetzt; der Unterschied ist hier, wo es sich um ein Gestaltungsprinzip handelt, gleichgültig. Es hat, wie sich zeigt, die durch Uhland gewonnene Belehrung und Einsicht mit zur Ausbildung und Entwickelung des für die Beurteilung der späteren Werke äußerst wichtigen Begriffes der „Gebrochenheit des Lebens“ beigetragen. Da, wo eine solche sich zeigt, setzt der echte dramatische Darstellungsprozeß ein, wo der Dichter von den Vorgängen des Lebens selbst ergriffen und gepackt wird.[1] Wenn das Leben nicht in schematisierter, sondern in seiner natürlichen Gestalt allgemeingültige Gesetze offenbaren soll, so muß es von bestimmter Beschaffenheit sein. Die Gebrochenheit selbst muß den Charakter der Notwendigkeit tragen, denn notwendig wird die irdische Verwirklichung des Ideals verhindert, und ferner muß sich ganz von selbst der Ausblick auf die jenseitige Ausgleichung aller Zerrissenheiten und die trostreiche Realisierung des Ideals eröffnen. Dieser ethisch-metaphysische Gehalt, der das Schema der ideellen Handlung bestimmt, soll aus einer individuellen Begebenheit hervorleuchten, die an und für sich schon eine starke Gefühlswirkung erweckt. Diesen Gehalt aber hatte sich Hebbel bereits vor der Berührung mit Uhland erobert, der ihn nur eine neue Art der Verkörperung, das „aus der Natur heraus Dichten“ kennen lehrte, ja er war ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er nicht fürchten durfte, ihn zu verfehlen, wenn er den Lebensvorgängen selbst seine größte Aufmerksamkeit zuwendete.[2]

β) Die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen.

In diesen intimen Beziehungen zur Metaphysik und in der durch sie bedingten Stellung zur Fülle des darzustellenden Lebens liegt

---

[1] Das Kriterium dafür, ob eine Gebrochenheit vorliegt oder nicht, liegt im Gefühl des Dichters selbst; das ist Ansichtssache, kann man sagen. (Von einer Gebrochenheit ist in der Frühzeit die Rede, wenn sittliche Zustände daran verhindert werden, sich zu konstituieren; später, wenn das Individuum notwendig an der Menschheit zugrunde geht, an den Anforderungen, die sie an den Einzelnen stellen muß.) Man sieht schon aus dieser Bestimmung, daß der Dichter das „Moment der Idee“ kaum verfehlen kann.

[2] Die durch Verweilen beim Detail gezeitigte beschauliche Breite fällt zuerst in der „Räuberbraut“ auf.

aber auch der Grund eines Widerspruchs, auf den wir bei Hebbel in der späteren Zeit überall stoßen, und aus dem sich ein gegen ihn zu erhebender und auch erhobener Vorwurf herleitet, der des Widerspruches zwischen Wollen und Vollbringen. So sehr er das Leben als die Quelle aller Poesie bezeichnet, so sind doch seine Dramen erst auf Grund metaphysischer Erwägungen ganz verständlich; er sieht das Leben mit anderen Augen an, als andere Menschen, er betrachtet es durch die Brille seiner Metaphysik. Sein Ziel ist gewaltig und höchst großartig: aus der erschütternden und packenden Darstellung des Lebens soll die absolute Notwendigkeit alles Geschehens uns anblicken, die sittliche Verklärung der Welt hervorleuchten, ihre Evolution zum Ideal, kraft der ihr immanenten Vernünftigkeit und Sittlichkeit. Man denke, was das heißen will! Für sich hat Hebbel dieses Ziel immer erreicht, und das Recht, die Verwirklichung seiner Absichten in seinen Dichtungen in erschütternder Deutlichkeit zu erblicken, kann ihm nicht bestritten werden.

Der erste, ernst zu nehmende Versuch, der Hebbel in der neuen Sphäre glückte, ist unstreitig seine Novelle „Barbier Zitterlein", die Werner mit vollstem Recht und äußerst treffend als Vorstufe zur „Maria Magdalene" bezeichnet (VIII. xx m.) Hebbel nennt sie 16 Monate nach ihrer Vollendung einen „Novellen-Maikäfer" (VIII. xvi u.); er war damals wohl bereits über ihr Niveau hinausgewachsen, aber wir werden gut tun, diesen „Maikäfer" als Frühlingsboten zu begrüßen.

γ) Grund des Abbrechens der Arbeit am „Mirandola".

Daß der Einfluß Uhlands Hebbel die Weiterführung des noch aus der alten Sphäre hervorgegangenen „Mirandola" verleidete, ist leicht zu begreifen. Er wandte sich, wie er selbst sagt, für lange Zeit von Schiller ab; was er an ihm geschätzt hatte, den pathetischen Schwung, das mußte ihm nach der Belehrung Uhlands als ein unnatürlicher Prunk erscheinen, geschraubt und unwahr und um so verwerflicher, als er des korrekten ethischen Hintergrundes entbehrte, denn, nachdem der blendende Glanz verblaßt war, mußte, so kann man wenigstens annehmen, Hebbel der mangelhafte ethische Gehalt deutlicher werden, den eben jener Glanz verborgen hatte. Mit verächtlichen Blicken mußte er auf seine eigenen pathetischen Ergüsse im „Mirandola" von seiner neu gewonnenen „schwindelnden" Höhe

herabschauen, und es ist sehr begreiflich, daß er die begonnene Tragödie liegen ließ und ihrer später mit keinem Worte erwähnte.

d) Spuren eines früheren Planes.

Der Vollständigkeit halber sei noch auf einige Stellen hingewiesen, die möglicherweise auf einen früheren Plan des „Mirandola" deuten. Vielleicht sollte ursprünglich Gomatzina den Mirandola umbringen. In einem gestrichenen, nächtlichen Monolog Gomatzinas ruft dieser aus: „Weg, weg, blutiges Gesicht!" (V. 332 *₆) und in einem gestrichenen Monolog Flaminas drückt diese ihre Besorgnis aus, Mirandola zu verlieren, tröstet sich aber mit dem Gedanken, daß es ihr jederzeit freistehe, ihm in den Tod zu folgen (V. 331 *₆ff.). Flaminas Traum paßt gut dazu und würde dann nicht nur (wie in der von mir konstruierten Weiterentwickelung der Handlung) für sie (sofern sie die angebliche Ermordung Mirandolas durch Räuber als Gomatzinas Tat ansieht), sondern auch tatsächlich in Erfüllung gehen. Gomatzinas Worte: „O Flaminen besitzen — — ein Ausweg — — — Fort, gräßlicher Gedanke —" (V. 20 1/2) gehen zwar nur auf das „Durchbohren" der Freundschaft und das Verführen der Unschuld, aber zu der Träne der Unschuld in der Wagschale des ewigen Richters (ibid. 6/7) kam früher ein „Blutstropfen" am Auferstehungskleide, den alle Weltmeere nicht abwaschen (V. 338 Lesart zu 20 6). Wie schon angedeutet, wäre Gomatzina dann „Bandit" (V. 333 u.) und damit das Gegenbild Karl Moors geworden.

B. Der Brudermord.[1]

I. Hervortreten des Einflusses Uhlands.

Diese Erzählung ist einem Pistolenschuß zu vergleichen; wir sehen weder die Waffe noch den Schützen und können nur aus dem Knall auf beider Vorhandensein schließen. Der von Werner (VIII. xii. m. u.) hervorgehobene Fortschritt von der Breite konstruierter Einzelheiten im „Holion" und „Mirandola" zu einer, auch im „Vatermord" bemerkbaren, beängstigenden Verdichtung ist deutlich fühlbar; der geschilderte Vorgang trägt den Charakter des Über-

[1] Im Anschluß an das über den Einfluß Uhlands Gesagte behandle ich diese Erzählung vor dem noch der früheren Zeit angehörigen „Nachtgemälde" Holion.

stürzten. War dies nun wirklich ein Fortschritt, und was bedeutete er für HEBBEL? Wir erinnern uns der Betrachtungen über UHLANDS Einfluß: Neue ethische Gesichtspunkte gewinnt HEBBEL nicht, aber er lernt die Kunst, im natürlichen, schon an und für sich wirkenden Vorgang die ethischen Ideen hervortreten und diesen selbst als Symbol des sittlichen Weltgeschehens erscheinen zu lassen. Diese Aufgabe, deren Lösung ihm erst im „Barbier Zitterlein" gelang, sieht HEBBEL schon, als er den „Brudermord" schreibt, deutlich vor sich, doch fühlt er sich ihr noch nicht vollständig gewachsen. Daher das Streben nach Verdichtung und das Bemühen, nur eine einzige Situation zu bieten, ein Augenblicksbild in grellste Beleuchtung zu setzen und in einem Extrakt ein Symbol des Sittlichen zu bieten. HEBBEL verschluckt das Exposé, um nur das Resultat hervorzuschleudern, damit es, in aller seiner Prägnanz und von allem Beiwerk befreit, plötzlich hingestellt, eine möglichst klare und übersichtliche Chiffre der ihm jederzeit vorschwebenden höheren Bedeutung sei. Wie die ethische Bewegung in der Wirklichkeit sich abwickelt, zeigt er nicht, dazu wäre eine detaillierte Handlung erforderlich gewesen, und vor der Ausbreitung dieser weicht er zurück, wohl in der Befürchtung, zuviel in die Natur „hineinzudichten"; jedenfalls war das Hinwerfen des Resultates leichter und dieses selbst als Monogramm des Sittlichen einheitlicher und präziser. Immerhin ist der „Brudermord" ein Fortschritt, der erste Schritt auf neuer Bahn, so dürftig und kläglich er sich auch auf den ersten Blick ausnehmen mag.

2. Tragische Motivierung der Ereignisse.

Die Handlung, die zugrunde liegt, ist sehr einfach und klar, was der Verständlichkeit des Resultates zugute kommt. Zwei Brüder sind es, die um ein Weib ringen. Der als Kutscher verkleidete Bruder Eduards scheint nicht erst, wie Gomatzina, nach heftigem und langem Kampfe mit sich selbst zur Tat geschritten zu sein, sondern, von vornherein ethisch aggressiv auftretend, das Mädchen ohne weitere Umstände geraubt zu haben (VIII. 7 30/2). Jedenfalls liegt ein Frevel vor, um dessen nähere Entstehung sich HEBBEL nicht weiter kümmert. In unkenntlicher Verkleidung mußte Eduards Bruder wohl auftreten, auch selbst seinen Bruder nicht erkennen, da beide sonst wohl nicht gleich aufeinander geschossen haben würden. Als der Entführer gefallen ist und die Liebenden sich in

die Arme sinken, scheint das Ideal sich verwirklichen zu wollen, aber das Beseitigen aller Hindernisse hat schon ein neues aufgetürmt, Eduard entdeckt, daß er den eigenen Bruder erschossen hat. Dieser Umstand konstituiert den irdisch unlösbaren Konflikt und bedeutet eine völlige Veränderung der Lage, denn Eduard frägt nach der ersten stürmischen Begrüßung nach dem Ruchlosen, der es gewagt, die Rose aus dem Kranz seines Lebens zu stehlen (VIII. 7 30/2), ohne Gewissensbisse darüber zu äußern, daß er einen Menschen getötet hat, oder zu zeigen, daß er den Mord als einen Hinderungsgrund, weiterzuleben, auffaßt. Das Verhältnis der Brüder zueinander aber ist ein viel zu heiliges und würdiges, als daß der, der es auf immer zerriß, weiterleben könnte. Auch an diesem geheiligten Verhältnis hat der Entführer Lauras gefrevelt; indem sich Eduard zum Vollstrecker der Rache macht, lenkt er den Strahl der Vergeltung auf sich zurück und zugleich auf das unglückliche Wesen, das Frevel und Rache entzündete. Es kam, wie sich zeigt, Hebbel darauf an, in diesem Augenblicksbild eine irdisch unentwirrbare Situation zu schaffen, die zugleich jenen Zustand gebiert, der sittlich soweit geklärt ist, daß die ewige Gerechtigkeit eingreifen kann. Diese findet einen Frevler am Ideal der Liebe und, wie man wohl sagen kann, der Bruderliebe vor, der mitten in seinem lasterhaften Tun aufgehalten und zu Fall gebracht wurde, und zwei Liebende, die in dem Unglück, das widrige Schickung, eigener Irrtum und fremde Schuld über sie brachten, fest am Ideal hielten und ihre edle Gesinnung durch freiwilligen Tod, durch gemeinsame Flucht zu Gott, bewährten, wie der Epilog lehrt. Man sieht, Hebbel bringt hinsichtlich des ethischen Gehaltes und der ethischen Motivierung durchaus nichts Neues. Den in der Erzählung geschilderten Vorgang scheint er für äußerst wirkungsvoll gehalten zu haben.

Es hieße Hebbel mißverstehen, wollte man ihm vorwerfen, er habe im „Brudermord“ dem Zufall eine zu große Macht eingeräumt, denn alle Zufälligkeiten, die einen tragischen Verlauf bestimmen, sind der Ausdruck der die Verwirklichung des Ideals im irdischen Kreise verhindernden Notwendigkeit. Man kann auch nicht sagen, daß der Tod des Liebespaares ungerechtfertigt sei. Laura und Eduard tun, was sie als Menschen vermögen; dies aber ist jederzeit etwas, das den Anforderungen, die das Ideal stellt, nicht vollauf genügt. Das „Unendliche“, das Hebbel hier in der „singulairen Erscheinung veranschaulicht“, ist das Weltgesetz selbst, nach welchem das Göttliche ewig im irdischen Kreise getrübt und verwirrt, aber

nach Vernichtung des Irdischen aus dessen Trümmern von der Gnade errettet wird (vgl. V. 35 21/4). Trübung und Verwirrung des Guten und Vernichtung des Irdischen führt uns der Dichter vor, damit wir aus ihnen, den Prämissen, zu Trost und Erhebung den Schluß ziehen, daß eine ewige Weisheit und Gerechtigkeit beschwichtigend und erlösend über uns waltet.

C. Holion.

I. Der Schauplatz dieses „Nachtgemäldes“.

Bei diesem Nachtgemälde fragt es sich, ob wir hinter dem Dargebotenen einen tieferen Sinn zu vermuten haben und ob die spukhaften Visionen[1] das phantastische Gewand einer sich zunächst verbergenden Bedeutung sind. Ich bin der Ansicht, daß dies der Fall ist, und daß das seltsame Produkt, aus dem Geiste des „Mirandola“ hervorgewachsen, uns in jene sittliche Welt der Liebe und Freundschaft führt, die erst in einer höheren Ordnung der Dinge zur Verwirklichung und Vollendung gelangt. Im „Mirandola“ treten wir in den irdischen Kreis ein und erlangen einen Ausblick in die Welt des Ideals, die das „glänzende Licht schönerer Tage“ (IX. 5 78) durchstrahlt. Gerade umgekehrt verhält es sich im „Holion“.

Wer ist Holion? Ein Mensch, ein Sterblicher? Kaum; ihm stößt nichts Irdisches zu, er träumt es nur, und was er, aus dem Traum erwacht, erlebt, das ist nichts Irdisches: die tot geglaubte Braut steht ihm zur Seite, der verloren geglaubte Freund kehrt zurück, ungetrübt lächelt dem Glücklichen die Welt der allem irdischen Unheil entrückten Liebe und Freundschaft. Diese ist es, in der wir uns im Nachtgemälde befinden. Einen Ausblick in sie empfangen wir, wenn wir den irdischen Kreis betrachten, wie ein ferner Lichtstreifen schimmert sie durch die Nacht des Todes, von ihr träumen Mirandola, Flamina und Gomatzina. In der Welt des verwirklichten Ideals träumt Holion von der Erde, vom Reich des „zertrümmernden“ Ideals und der idealfeindlichen Gewalten, denen nicht Macht gegeben ist, sich bis in seine reine Sphäre zu erheben und sie zu verwirren.

---

[1] Ähnliches findet sich in einem Hebbel angehörenden, erst neuerdings aufgefundenen Märchen „Die einsamen Kinder“, Hamburgische Hausbibliothek. Friedrich Hebbel. 1906 bei Alfred Janssen. Das Märchen enthält manche Gedanken und Wendungen, die wir bei Hebbel wiederfinden. Es dürfte nach den hier zu besprechenden Dichtungen entstanden sein.

2. Symbolik dieser Dichtung.

Es ist immerhin beachtenswert, daß Holion nicht träumt, daß der Freund ihm die Braut raubt oder abspenstig zu machen sucht, sondern nur, daß beide ihm von unbesiegbaren, ihm selbst jeden Widerstand raubenden Mächten entrissen und von diesen gequält werden. Gomatzina entreißt auch tatsächlich seinem Freunde nicht die Braut, sondern Freund und Braut werden Mirandola durch feindliche Gewalten entrissen, und diese werfen ihn selbst darnieder. „Welt, wozu hast du mich gemacht", ruft er aus, nicht: „Gomatzina, wozu hast Du mich gemacht". Man könnte die drei Personen, von denen im Holion die Rede ist, als Gegenbilder der drei Hauptpersonen des Tragödienfragmentes auffassen.

Es scheint, daß Holion ein ganzes, lediglich auf Liebe und Freundschaft bezogenes Erdenleben träumt. Zunächst sieht er sich in die traurige Welt der ewigen Unvollkommenheit versetzt. Die Geliebte ist gestorben, der Freund kehrt nicht zurück, unstät schwankt Holion über die Berge. So irrt der Mensch, dessen Herz die Strahlen der Liebe und Freundschaft nicht erwärmen, planlos und trauernd in der öden, feindlichen Welt umher. Da zuckt ein Lichtstrahl auf, eine Ahnung des zu erreichenden Glückes, Holion eilt darauf zu, aber der Lichtstrahl flieht, und der Jüngling verzweifelt daran, ihn je zu erreichen. Gespenster mit Eishänden und Zwerge treten auf und verfolgen ihn. Sie erscheinen am Schluß wieder (VIII. 5 $_{32/3}$); deuten wir sie als die Ausgeburten der Phantasie, mit denen das geängstigte Gemüt zu seinem eigenen Schrecken die Welt um sich her bevölkert, als die eigenen finstern Gedanken, die den Unglücklichen und Verzweifelnden quälen.[1] Aber rasch verschwinden die häßlichen Gestalten, die nach dem Flammenquell des Lebens Holions griffen und ihm Totengebeine[2] vor die Brust warfen, rosige Engelein, die den Becher der Freude darbieten, treten an ihre Stelle, es wird Licht, laue Lüfte wehen, Musik ertönt, das Glück naht, eine Wolke schwebt heran, in der Holion die Geliebte und den Freund zu erblicken glaubt. Die Wolke kommt näher, deutlicher zeigen sich die geliebten Gestalten, sie winken ihn heran, schon hört er des Freundes Herz schlagen und fühlt Lauras

---

[1] Vgl. ähnliches im „Brudermord" (VIII. 7 $_{5/6}$).

[2] Man erinnert sich des Abscheus Hebbels gegen das Wort „Rippe". Vgl. Werners Register zu T. („Rippe").

Atem, er will sie umfassen, um sein Glück zu besitzen und das Ideal zu verwirklichen, aber indem er sie an seine Brust zieht, zerrinnen die Bilder der Geliebten in seinen Armen und ein riesiger, weißer Geist schießt auf, das Verhängnis steht in erschreckender Größe da. (Es würde dieses Ereignis etwa der Schürzung des Knotens im Drama entsprechen.) Freund und Geliebte erscheinen wieder, aber nicht, um von Holion umarmt, sondern um von dem mächtigen Geist gequält zu werden, dem sie verfallen sind. Dieser selbst ist die Notwendigkeit, die das Zustandekommen sittlicher Zustände verhindert. Nach HEBBELS späterem Sprachgebrauch könnte man ihn als Zerrbild Gottes bezeichnen, als welches dem die Wege der sittlichen Weltordnung mißverstehenden Menschen, der seine edelsten Bestrebungen vereitelt sieht, die höhere Notwendigkeit des Laufes der Dinge erscheinen muß. Bezeichnend sind die Worte, die der Geist an Holion richtet: „Siehe, du armes Menschenherz, du sollt verlieren, und fühlen, wie der Staub verliert, du sollt brechen und doch nicht gebrochen werden“ (VIII. 4 19/20). Das ist das irdische Los des Menschen. Unsichtbare Fesseln lähmen Holion alle Kräfte, den Geliebten beizustehen. Da wälzt sich die blutige „Woge der Vernichtung“ vom Himmel herab, „die alles Leben der Natur ab- und sich einpreßt“ (ibid. 29/30). Diese Woge ist das große Reservoir alles Lebens, das in sie zurückgesogen wird, um wieder von ihr auszuströmen, und zwar des Lebens, das nicht Geist, das in starre Formen gehüllt ist. Die Woge raubt Holion alle Kraft, sich zu wehren, nicht das Bewußtsein des Vorgefallenen; das Leben der Geliebten hat sie eingesogen, Holion soll sie auf Befehl des Geistes noch verschonen, da dieser den Jüngling quälen will. Man wird hierbei an Mirandolas Schicksal erinnert. Die Woge kommt vom „Himmel“ (alles Leben ist im Grunde göttlichen Ursprungs), auf Befehl des Geistes aber peitscht sie ein „Sturmwind“ der Erde entgegen, die Erde aber tut sich auf und verschlingt die lebenschwangere Woge, und da sie nun selbst von der Erde verschlungen ist, gebiert sie neues Leben, eine Karrikatur der Schöpfung vollzieht sich, in einem Zerrbilde des Menschenlebens endend. Als ein solches lächerliches und widerliches Schauspiel muß dem am Höchsten Verzweifelnden[1] das Leben erscheinen: „wie Pilze wuchsen

[1] Zu solcher Verzweiflung führt das Leben unter allen Umständen, sofern seine Verklärung im Jenseits nicht berücksichtigt wird, wie ja hier geschieht, wo es sich um einen Blick in die irdische Sphäre handelt.

allerlei seltsame menschenähnliche Gestaltlein auf: die tanzten lustig und waren guter Dinge, und sahen nicht auf die Dampfgleichen Schatten, welche sie rings umstanden, und Spiegel in den Händen hielten, in welchen der Tod abgebildet war. Und wenn eine Gestalt Sekunden getanzt hatte, fiel sie zu Boden, winselte, krümmte sich und verging. Und der Geist rief: siehe, du armes Menschenkind, das ist dein Geschlecht, aus Nichts entstehend, um Nichts kämpfend und zu Nichts kehrend ... so werden Jahrtausende tanzen und vergehen, bis endlich die mürben Knochen der Natur zerbröckeln, und ihr Vergehen dem lächerlichen Schauspiele ein Ende macht" (VIII. 5 18/26). Der Geist hat alle Veranlassung, so zu sprechen, denn er ist es, der das irdische Leben zu einem derartigen Schauspiele macht. Die größte Qual für Holion beginnt aber erst jetzt; Laura und der Freund sind tot, die Blutwoge hat ihr Leben eingesogen, da tauchen ihre Bilder auf und zugleich die uns schon bekannten Zwerge und Gespenster mit den Eishänden, die mit Dolchen und feurigen Zangen die geliebten Bilder quälen: Holions eigene Gedanken peinigen zu seiner größten Qual, was ihm teuer ist, er sinkt in den tiefsten Abgrund, in dem er nicht nur am Glück und an der Welt verzweifelt, sondern zu seinem eigenen Entsetzen die verunglimpft, die ihm alles waren. Fürchterlich heulen die geliebten Schatten auf unter dieser Mißhandlung und flehen um Rettung. Aber Holion hat keine Macht mehr, die furchtbarsten aller Gespenster zu verscheuchen, nur „des unendlichen Jammers Erkenntniß" ist ihm geblieben, „Vernichtung, Allerbarmer, Vernichtung", fleht er. Da küßt die Geliebte den Träumer und meldet ihm die Rückkehr des Freundes, Holion erwacht.

Das Ganze ist eine Klage über die idealfeindliche und trostlose Beschaffenheit des irdischen Lebens.[1]

D. Der Vatermord.

I. Die Idee und die Schuldverhältnisse.

Über das Zusammendrängen der Ereignisse in diesem „dramatischen Nachtgemälde" ist dasselbe zu sagen, wie über die gleiche Eigentümlichkeit im „Brudermord" (vgl. V. xv u.). Der

[1] Es wäre denkbar, daß ein im Ditmarser und Eiderstedter Boten vom 12. Februar 1829 erschienener „Traum", den Werner im Hebbel-Kalender 1905 Seite 51 ff. veröffentlicht, Hebbel die Anregung zum Holion gegeben hat. Von

Ring, der die Welt der Liebe umschließt, erweitert sich und nimmt die Nacht- und Schattenseiten dieses hohen Lebensgutes mit in sich auf.

Die Idee des Stückes wird in der Schlußscene vom Pater und vom Pförtner ausgesprochen: Der Graf Arendel, ein schöner und leichtfertiger Mann, hat Fernandos Mutter Isabella vor Jahren verführt und verlassen. Der Sohn, des Vaters Ebenbild (V. 31 21), hat sich dem Spiel ergeben und die ihm anvertraute Kasse angegriffen; „darum" hat er Hand an sich selbst gelegt und vorher seinen Vater, der nach langjähriger Abwesenheit gerade in dem Augenblick zurückkommt, als der Sohn sich umbringen will, getötet, ohne ihn zu erkennen. Schwer hat dadurch den Vater die Rache ereilt, „denn er ist gefallen von der Hand seines Sohnes" (V. 35 5/20). Der Pater verkündet den allgemeinen sittlichen Gehalt: „Gott, Gott, ich bete dich an im Staube, aber mein Auge ist zu schwach, dem Faden deiner Weisheit zu folgen, um den gute und böse Thaten der Menschen sich reihen, wie Perlen aus Blutstropfen." Wehe dem, der seinen Weg wendet vom Rechten, „und sei es nur für einen Augenblick — die Vergeltung steht, ein starker Schütze, von fern und sendet, wann es ihr gefällt, den Pfeil, welcher nimmer fehlt und für die Ewigkeit verwundet" (V. 35 21/30). Man sieht, wie Hebbel hier den böswilligen Verführer, der die Verführte verläßt, als einen Frevler brandmarkt und ihn besonders für alles das verantwortlich macht, was infolge einer solchen Handlungsweise über das der Verbindung entsprungene Kind hereinbricht.

Die Spielsucht und der Leichtsinn Fernandos sind ganz gewiß als väterliches Erbteil zu betrachten. Der Sohn ist des Vaters „Ebenbild", er hat, durch das Spiel verführt, die Kasse veruntreut und „darum" den Vater getötet (V. 35 17/21). Fernando nennt den Grafen seinen „Henker", der ihn schon im Mutterleibe gebrandmarkt hat (V. 33 33/4, 34 1), er spricht, bevor dieser auftritt, von einem „hämischen Teufel", der ihm das Leben entwendete (V. 32 31/2), und redet den Vater in visionärem Zustande als eben diesen hämischen und „tückischen" Teufel an (V. 33 12/5. 19/20). Jedenfalls empfindet er seine eigenen Missetaten und den Makel seiner Geburt als eine Schuld des Vaters.

---

einer innern Verwandtschaft beider Produkte ist keine Rede, doch könnte der „Traum" Hebbel veranlaßt haben, nun auch seinerseits mit einem ähnlichen Stück hervorzutreten.

a) Scheinbare Abhängigkeit der Schuld der Männer von der Verzeihung der Mutter.

An der für Fernando verhängnisvollen Schuld des Vaters ist die Mutter nicht unbeteiligt, doch hat der Sohn mit ihr nicht abzurechnen und es bisher auch noch nicht getan; für ihn ist das Unglück der Mutter eine Schuld des Vaters. Bringt er diesen um, so schießt er schon über das Ziel hinaus und wird zum Vatermörder; der vom Grafen erbetenen und von Isabella stillschweigend gewährten Verzeihung bedarf es nicht erst, um ihn zu einem solchen zu machen. Man denke an den „Brudermord", wo auch zunächst ein Unbekannter getötet wird, und das bloße Wiedererkennen, das Konstatieren der Tatsache, daß der Ermordete der Bruder des Täters ist, hinreicht, diesem die Augen zu öffnen und ihn begreifen zu machen, daß seines Verweilens auf der Erde nicht mehr ist. Diese Verzeihung genügt nicht, um die dem Ideal zugefügte Beleidigung, den Frevel gegen Gottes Gebot (das im Stich Lassen Isabellas nach erfolgter Verführung), zu annullieren, denn die Tragödie ist kein Austrag von Privatangelegenheiten; der Satz volenti non fit injuria gilt nicht vor dem Forum der Ewigkeit. Weder vermag also die Verzeihung die Schuld des Grafen aufzuheben, noch eine Kumulierung der Schuld Fernandos zu der eines Vatermörders zu bewirken, wenn auch Hebbel alles auf diese Verzeihung hinausspielt. Fernando darf sie gar nicht erst abwarten, er müßte nach der Entdeckung, wer der Tote ist, sich etwa mit dem Ruf töten: „Da liegt der Verführer meiner Mutter und mein Henker, stirb nun auch Du, Vatermörder und Sohn dieses Elenden", denn seine Tat enthält einen persönlichen Überschuß, einen Erdenrest, sie bedeutet wieder eine Verwirrung des sittlichen Zustandes, die nun ihrerseits der Korrektur bedarf. Dieser Einsicht verschließt sich Fernando zunächst.

b) Notwendigkeit, Isabella mit in den Konflikt hineinzuziehen.

Wenn er nun aber korrekt handelte, was geschähe dann mit Isabella? Sie hätte zwei Tote zu beweinen und zu begraben, und den Selbstmord, den sie dann noch immer ausführen könnte, würde man nicht recht verstehen; sie könnte wohl aus dem Leben scheiden, es wäre aber nicht einzusehen, wie sie durch einen unlösbaren Konflikt aus dem Leben gedrängt würde. Sobald ihr aber die

Lösung der Frage: Vatermörder oder nicht? zugeschoben werden kann, wird ihr Geschick aufs engste mit dem der beiden Männer verknüpft und sie selbst vor einen irdisch unlösbaren Konflikt gestellt: dem Geliebten kann sie (nach den Grundsätzen der transzendenten Psychologie Hebbels, wenn man so sagen darf) nicht fluchen, und indem sie ihm verzeiht, treibt sie den Sohn in den Tod; sie wälzt die Schuld des Vatermordes auf ihn. Damit fühlt sie sich schuldig an seinem Tode und springt prompt in den Wildbach, wodurch sie zugleich die Folgen ihres Unglückes, das des Grafen Schuld über sie brachte, auf sich nimmt. Dies zu tun, ist um so dringlicher, als der Graf ja mit um ihretwillen gefallen ist (Fernando tötet seinen Henker und den Verführer seiner Mutter). Dies alles funktioniert, wie man sieht, tadellos. Die Kumulierung der Schuld des Sohnes zu der eines Vatermörders durch die von der Mutter gewährte Verzeihung war also nötig, um Isabella mit hineinzuziehen und den im Sinne der ewigen Gerechtigkeit befriedigenden Austrag der Sache herbeizuführen. Freilich ist diese Kumulierung nur eine scheinbare, sie ist nur motorisches Motiv für das Hereinbrechen des Verhängnisses über Isabella. Fernandos Argumentation: „Mutter, ich werde zum Vatermörder, wenn Du ihm vergiebst“, hört sich ja ganz gut an und gibt dem Konflikt eine schwungvolle Wendung, aber sie deckt diese Wendung nur sprachlich, das Überzeugende hängt lediglich zwischen den Worten und fällt heraus, wenn man diese schärfer ansieht. Hebbel überspringt seine eigenen strengen Grundsätze und verhüllt diesen Akt durch ein sehr notdürftiges psychologisches Moment. Heddes „derbe und hitzige“ Kritik, um die Hebbel ihn bittet, hätte hier einsetzen müssen (V. xv u.).

Aber damit ist der „Vatermord“ nicht abgetan; es muß versucht werden, alle Widersprüche, soweit es möglich ist, aufzulösen, und eine Erklärung des Defektes in der tragischen Motivierung zu geben, dessen sich Hebbel bewußt gewesen sein dürfte.

c) Fernandos Selbstentsühnung. Schuld des Grafen.

Es ist bemerkenswert, daß Fernando erst nach erfolgter Verzeihung es für nötig hält, sich zu töten, obwohl wir ihn vor dem Auftreten des Grafen bereit sehen, dies zu tun, und zwar, weil er die anvertraute Kasse geplündert hatte. Die Defraudation, eine Folge des Spieles, ist, wie bereits gesagt, in seinen Augen eine Schuld des Vaters, die, wiewohl nur ideell, mit dessen Ermordung

aus der Welt geschafft ist, wenn sie auch für Fernando praktisch weiterbesteht. Die Meinung, trotz dieses praktischen Weiterbestehens am Leben bleiben zu können, ist also nicht unsinnig, da es sich hier um eine rein ethische Bewegung und Verschiebung der Schuldverhältnisse handelt und die juristische Seite der Angelegenheit unter keinen Umständen in Betracht kommen kann. Dieses Motiv der Selbstentsühnung durch Ermordung eines anderen kehrt später bei Hebbel wieder. Eine solche Selbstentsühnung glaubt der Sekretär in „Maria Magdalene" dadurch bewirkt zu haben, daß er Leonhard tötet (P. 114ff.). Auch Gyges tötet m. E. den Kandaules aus einem Bedürfnis nach Selbstentsühnung und fühlt sich durch die Tat, wie der Sekretär, gereinigt; durchaus selbstbewußt tritt dieser dem Meister Anton entgegen, und ebenso selbstbewußt und voll des Gefühles der Berechtigung reicht Gyges der Königin die Hand zur Vermählung. Freilich laden beide eben durch ihre Tat neue Schuld auf sich, d. h. sie machen sich zum Werkzeug einer Rache, die auf sie zurückfällt.

Von der Schuld der Defraudation glaubt sich also Fernando gereinigt zu haben und er gibt dadurch seine sehr richtige Ansicht zu erkennen, daß er ein Recht hatte, den Vater für alle Folgen seiner Schuld (Verführung und Verlassen Isabellas) zur Verantwortung zu ziehen und büßen zu lassen. Freilich eine sonderbare Auffassung, denn was kann der Vater dafür, daß der Sohn ein Lump wird, wenn er auch von einer gewissen Verantwortung nicht frei zu sprechen ist. Es ist indessen immer zu bedenken, daß es die Welt der Liebe ist, in die uns Hebbel führt, und daß die auf das Ideal der Liebe bezogenen Forderungen die dominierenden, allen anderen übergeordneten, sind. Die Schuld des Grafen ist ideell eine einzige, ungeteilte: er hat Isabella verführt und sie böswillig verlassen. Hebbel spaltet diese Schuld in eine gegen die Mutter und in eine gegen den Sohn gerichtete. Diese letztere macht den Grafen zum Henker des Sohnes, der sich durch den Vater bereits im Mutterleibe geschändet sieht; die Defraudation ist anzusehen als das in die Erscheinung Fallen des Makels der Geburt, für den der Vater haftbar ist.

α) Irreparabilität des Konfliktes.

Noch ein Punkt ist zu berücksichtigen. Isabella ist der Ansicht, daß „noch alles gut werden kann" (32 13) und der Graf hält Fernando

mit den Worten vom Selbstmord zurück: „tödtlich willst Du eine Wunde machen, die vielleicht noch nicht unheilbar ist“ (33 10/1). Allerdings kann alles noch gut werden, wenn man die Sache rein äußerlich betrachtet. Der Pförtner erzählt dem Pater von Fernandos Veruntreuung, „dieß konnte nicht verborgen bleiben und sollte morgen durch Commissarien untersucht werden“ (35 17/9). Selbstverständlich ist der Graf ein reicher Mann, der sofort in seine Reisekasse gegriffen und die fehlende Summe ersetzt haben würde, um den Sohn vor der Schande zu bewahren. Kann man nun sagen: indem der Graf Fernando vom Selbstmord abhält, ist ein sittlicher Zustand im Begriffe, sich zu verwirklichen? Denn das würde allein im ethischen Sinne heißen: alles kann noch gut werden. Davon ist gar keine Rede. Der Graf kann nicht dadurch, daß er in die Tasche greift, seine Schuld aufheben, und Fernando hört nicht auf, ein Lump zu sein, wenn der Vater die unterschlagene Summe ersetzt. Die Situation ist ethisch durchaus irreparabel; wäre sie es nicht, dann wäre Fernandos dunkler Trieb, den Unbekannten zu töten, die Wirkung derjenigen Notwendigkeit, welche die Verwirklichung sittlicher Zustände verhindert, womit alle Freiheit des Handelns aufgehoben und das Kontrahieren der Schuld vom Willen des Menschen durchaus unabhängig sein würde. Jede Zurechnung müßte aufhören. Das entspricht aber HEBBELS Ansichten ganz und gar nicht.

Es ist ferner zu bedenken: Wenn noch alles gut werden kann, so kann bis zu eben diesem Augenblick eine Schuld noch nicht kontrahiert sein. Man denke an „Mirandola“; bis zu dem Augenblick, in dem Gomatzina, obwohl er liebt, bei Flamina zu bleiben verspricht, ist niemand schuldig; bis dahin kann noch alles gut werden. Indem er aber beschließt, zu bleiben, ist es mit dieser Aussicht vorbei und zugleich kontrahiert er seine Schuld. Könnte also im Vatermord noch alles gut werden, wenn Fernando den Grafen nicht tötete, so wäre bis zu dem Augenblick, in dem der Schuß fällt, niemand schuldig, auch der Graf nicht. Damit dürfte die Ansicht, daß ein befriedigender Ausgang ohne blutige Opfer möglich war, ad absurdum geführt sein. Ich will bemerken, daß auch im „Brudermord“ ein solcher Ausgang unmöglich ist; hätte Eduard seinen Bruder erkannt oder dieser ihn, und wäre nicht geschossen worden, so wären damit die ethischen Differenzen keineswegs ausgeglichen gewesen.

β) Symbolische Bedeutung der zwischen Vater und Sohn sich abspielenden Vorgänge.

Wie wir sahen, erfolgt die Ermordung des Vaters zu Recht und notwendig.

Hebbel läßt Fernando zunächst einen Unbekannten töten, er läßt eine Tat ausführen und schickt die Motivierung derselben hinterher; nicht Fernando weiß genau, was er tut, sondern Hebbel allein weiß es. Einem ähnlichen Falle begegneten wir im Mirandola; die Gründe, die ihn dazu bestimmten, Räuber zu werden, konnten sich in ihrer Gesamtheit lediglich im Bewußtsein des Dichters zusammenfinden, nicht im Bewußtsein dessen, der durch sie bestimmt werden sollte. Hier, im „Vatermord", liegt die Sache etwas günstiger, denn Fernando ist wenigstens imstande, hinterher die Gründe aufzuzählen, die ihn bestimmt haben würden, den Vater zu töten, wenn er gewußt hätte, wer in dem Unbekannten vor ihm stand.

Man sieht hieraus und aus dem über die Veruntreuung Gesagten (288 m.), wie weit man sich vom Boden des uns Geläufigen und natürlich Erscheinenden entfernen muß, wenn man den Jugendwerken Hebbels ihr Eigenstes abgewinnen will; man muß sie symbolisch betrachten. Tut man dies nicht, so erscheinen auch das plötzliche Auftreten des Vaters und Fernandos völlig unmotivierte Mordlust als sehr unwahrscheinliche Zufälle.

α_1 Notwendigkeit des Erscheinens des Grafen.

Von Hebbels ethischem Standpunkte aus betrachtet, gewinnen die Ereignisse eine tiefere Bedeutung. Fernando hat die Schuld des Vaters sein Leben lang mit sich herumgetragen, und es ist schließlich der unentrinnbare Augenblick gekommen, in dem er unter der ihm aufgebürdeten Last zusammenbricht, der väterliche Frevel zeitigt seine Früchte und indem er sich für den Sohn in den zerschmetternden Strahl verwandelt, muß er auf den Vater zurückfallen, wenn nicht alles Leben als ein Hohn auf die ewige Gerechtigkeit erscheinen soll. Der Vater muß also unter allen Umständen herbei und er muß von der Hand des Sohnes fallen, damit wiederum diesen sein Geschick ereilen kann, denn der Sohn muß das durch fremde Schuld auf ihn gehäufte Unheil tragen und auf sich nehmen, es zerstört ihn ebenso, wie den, der es über ihn brachte, wenn ihm auch das Geschick einen seiner rächenden Pfeile zur Verfügung stellt, und wenn er auch einen Schuß mit dem nie fehlenden Bogen der gerechten

Vergeltung frei hat. Der Vatermord und seine zerstörende Rückwirkung liegen also in der Luft, die ethischen Ereignisse haben sich zusammengetürmt wie Gewitterwolken, alle Bedingungen einer vernichtenden Explosion sind hergestellt, und es frägt sich nur noch, in welcher Weise diese erfolgt.

β_1 Instinktives Handeln Fernandos.

Hebbel läßt absichtlich Fernando kein Bewußtsein seiner Tat haben; hätte sich der Unbekannte zu erkennen gegeben, so hätte Fernando ihn trotzdem umbringen und die Gründe, die er hinterher findet, vor der Tat herbeiziehen können, aber der Dichter hätte sich dann um einen starken Effekt[1] (um nicht zu sagen: Knalleffekt) gebracht, und vor allem wäre der Eindruck des Schicksalsmäßigen, Unentrinnbaren, den der Dichter beabsichtigte, nicht so stark hervorgetreten, der Eindruck, daß eine höhere Weisheit, die Geschicke der Menschen zusammenschlingend, sie selbst zu einem bestimmten Ziele treibt, ohne daß sie darum wissen, daß sie tun, was sie nach höherem Ratschluß tun müssen, ohne es zu wollen, und daß sie getrieben werden, wo sie zu treiben glauben. Tötete Fernando wissentlich seinen Vater, so gewänne seine Tat den Charakter des persönlich Gewollten, die individuelle Kontur, die z. B. bei Karl Moor zu grell hervorstach, würde ihn mit einer Plastik ausstatten, die seine Wirkung als untergeordneter Teil eines Ganzen zerstörte. Hebbel hat sich bemüht, den Einfluß der höheren Macht, die Fernandos Hand lenkt, an ihm sichtbar werden zu lassen: er handelt in einem visionären Zustande, wie die Bühnenanweisungen vorschreiben, er redet scheinbar irre, aber er spricht unter dem Einfluß der erwähnten Gewitterstimmung, er ahnt das Unausbleibliche und den ethischen Zusammenhang, ohne sich darüber klar zu sein, er handelt nicht, sondern er läßt eine höhere Macht in sich handeln. Es ist dies zweifellos ein Fortschritt, zu dessen Würdigung wir uns des über den Einfluß Uhlands Gesagten erinnern wollen.

---

[1] Daß der Ruf der Mutter: „Abscheulicher! Es ist Dein Vater!“ uns nicht im geringsten zu erschüttern vermag, sondern uns ein Kopfschütteln oder ein Lächeln abnötigt, kommt nicht in Betracht; für Hebbel war er jedenfalls erschütternd. Wir müssen, um Gehalt und Komposition des Ganzen zu würdigen, dergleichen Naivitäten und Ungeschicklichkeiten übersehen und das Dargebotene nehmen, wie es gemeint ist.

2. Ethische Motivierung.

a) Duplizität der Schuld des Grafen und der Rache des Sohnes.

Wie Fernando, so muß auch die Mutter das durch die Schuld des Grafen über sie gebrachte Unheil auf sich nehmen. Gleichwohl sind beide berechtigt, eine Rache an dem, der sie ins Unglück stürzte, auszuüben. Die Mutter kann in diesem Sinne nicht aggressiv werden; das würde der Stellung, die Hebbel dem Weibe anweist, nicht entsprechen. Sie verhält sich auch vollständig passiv, und Fernando ist es, der den gegen sie gerichteten Teil der Schuld des Grafen an diesem rächt, er handelt für sie, und auf sie fällt notwendig der Strahl dieser Rache zurück, wie auf Fernando, was ja der Duplizität der Wirkung der Schuld des Grafen durchaus entspricht. Isabellas Benehmen ist völlig korrekt; indem sie dem Grafen weder ausdrücklich verzeiht, noch Fernando flucht, tut sie, was in ihrer Lage von einer Geliebten [1] und von einer Mutter erwartet werden kann.

Aus Liebe hat sie sich seinerzeit dem Grafen hingegeben, Liebe ist es, die ihr den Mund verschließt, als Fernando sie beschwört, dem Verführer zu fluchen, und Liebe zu ihrem Kinde ist es, die sie abhält, Verwünschungen gegen den Mörder ihres Geliebten auszustoßen.[2] Nun aber muß die für sie geübte Rache auf sie zurückfallen. Diese Rache, die im Namen der ewigen Gerechtigkeit genommen werden mußte, lief nicht direkt, sondern durch den Sohn, und auf demselben Wege wendet sie sich auf die Mutter zurück; sie verzehrt sie erst, nachdem sie den Sohn vernichtet hat. Das Zuviel, das Fernandos Rache enthält, und das die Mutter ihn begreifen macht, vernichtet den Sohn um ihretwillen, denn er handelt für sie. Das sieht sie ein; sie fühlt sich schuldig am Tode des Sohnes und beeilt sich, der ewigen Gerechtigkeit den geschuldeten Tribut zu entrichten, indem sie in den Wildbach springt. Der

---

[1] Daß sie bereits Großmutter ist, darf uns nicht stören; sie selbst sagt, sie liebe den Grafen noch „feurig“ (32 1) und gibt dies auch an seiner Leiche deutlich zu erkennen.

[2] Das Wort: „Abscheulicher! Es ist Dein Vater!“ (33 29) fällt, bevor Fernando den Grafen als seinen Henker und Verführer seiner Mutter gekennzeichnet und dieser die Entscheidung zugeschoben hat, kann also als ausdrückliche Verwünschung der geübten Rache nicht in Betracht kommen.

Zwang des ethischen Geschehens wird an ihr deutlich sichtbar, sie handelt und verhält sich, wie gesagt, durchaus korrekt, aber in demselben Zustande ethischen Hellsehens, in dem Fernando den Unbekannten erschoß; die individuelle Kontur (291 m.) unterdrückt HEBBEL, er verwischt sie: sie handelt in einem Zustande der Exaltation, „wie aus einem Traum“ erwachend fährt sie auf, als sie den Schuß hört, aber sie selbst, als individuelle Person, hat, wie sehr auch ihr Verhalten den obwaltenden ethischen Verhältnissen entspricht, keine klare Einsicht in diese, wie ihre an den Pater gerichteten Worte deutlich zeigen: „Der Sohn hat den Vater und sich selbst gemordet — siehe, wie du die Ehre deines Gottes retten magst“ (V. 34 $_{30/2}$). Sie handelt nur als Werkzeug der höheren Weisheit, von der am Schlusse die Rede ist (35 $_{21}$ ff.).

b) Spaltung der Tat Fernandos in zwei nicht gleichmäßig entwickelte Teile.

In seiner zweiten Eigenschaft (als Rächer der Ehre der Mutter) gewinnt Fernando die Einsicht in das Zuviel, das seine für die Mutter ausgeübte Rache enthält, er soll aber gemäß dem Ausgang des Stückes eine Gesamterkenntnis seiner Tat erhalten. HEBBEL spaltet diese Tat in zwei Teile, die er zum Schluß wieder vereinigt. Durch Weiterentwickelung des zweiten Teiles gewinnt Fernando auch eine Einsicht in den ersten und somit in seine Tat in ihrem vollen Umfange. Das ist es, was HEBBEL uns glauben machen will. Das Gewinnen der zweiten Einsicht wird durch Hineinziehen der Mutter in den Konflikt ermöglicht, aber dadurch wird alles auf den zweiten Teil der Tat (Ausübung der Rache für die Mutter) hinausgespielt und der erste Teil (Ausübung der Rache für sich selbst) beiseite gestellt, die an diesen sich knüpfenden Beziehungen werden abgebrochen, und die ethischen Wirkungen, die er hervorrufen müßte, suspendiert, gar nicht entwickelt, um dann plötzlich am Schluß in ihrem Resultat wieder aufzutauchen. Dieses Resultat wird uns in Fernandos Einsicht, daß er Vatermörder ist, unvermittelt hingeworfen, aber man sieht nicht ein, wie es zustande kommt. Wenn nun die Mutter dem Grafen geflucht hätte? Durch welche Umstände hätte dann Fernando eine Einsicht in das Zuviel des ersten Teiles seiner Tat erlangen können? Derartige Umstände sind gar nicht vorhanden für ihn, der alles von der Verzeihung der

Mutter abhängig macht und der Ansicht ist, kraft derselben als ein Rehabilitierter weiter leben zu können, ohne Vatermörder zu sein. Selbstverständlich kann die Mutter dem Grafen nicht fluchen, und HEBBELS Darstellung ist hierin durchaus korrekt, ich werfe die Frage nur auf, um zu zeigen, daß die Erkenntnis dessen, was der zweite Teil seiner Tat für Fernando bedeutet, nicht hinreicht, ihm auch eine Erkenntnis des ersten Teiles derselben zu eröffnen. Pater und Pförtner, die die sittliche Idee des Stückes aussprechen, würdigen Fernandos Tat in ihrem vollen Umfange. Auch bei Fernando müssen wir die volle Einsicht in seine Tat annehmen; schon daß er sich „Vatermörder" nennt, setzt voraus, daß er sie gewonnen hat. Das Postulat ist vorhanden, das Resultat wird uns unvermittelt hingeworfen, aber der nähere Hergang bleibt dunkel, eine Lücke bleibt bestehen, wie nahe wir auch Postulat und Resultat aneinander zu rücken vermochten. Was sie verbindet, ist nur eine notdürftige sprachliche Brücke, die uns in dem Wort „Vatermörder" dargeboten wird. Aber diese sprachliche Brücke hält nicht Stand, sie bricht zusammen, sobald man sie prüft. Die durch den Gang der Handlung bedingte Spaltung der Tat in zwei Teile, die sich später wieder vereinigen, führt zu einem Fehler in der Motivierung. Außerdem ist der auf diese Unterscheidung aufgebaute, entscheidende Vorgang zwischen Mutter und Sohn zu vieldeutig und abrupt, um den Mittelpunkt eines großen Konfliktes abgeben und ein durchsichtiges und verständliches Symbol der Verhältnisse sein zu können, die HEBBEL uns deutlich machen will. Für HEBBEL selbst war er natürlich ein solches Symbol.

3. Einfluß UHLANDS. Erklärung der Lückenhaftigkeit der Motivierung.

a) Das im Mittelpunkt der Handlung stehende psychologische Moment.

Auf das rein psychologische Moment in der Unterscheidung zwischen „Vater" und „Henker und Verführer" baut HEBBEL die Lösung auf; das unmittelbar Mitzuerlebende, das ihm durch UHLANDS Belehrung auf eine so eminent bedeutungsvolle Höhe gehoben wurde, wird im „Vatermord" zum Dolmetscher des Sittlichen, ja zugunsten des dem warmen Leben entquollenen, psychologischen

Momentes sehen wir ihn den Schematismus des exakt funktionierenden Betriebes einer streng ethischen Motivierung auflockern.

b) Ausschaltung der Wirkung des Zufalls durch Verlegung der Verwirrung des sittlichen Zustandes in die Vorgeschichte.

Noch ein Punkt scheint mir von Wichtigkeit zu sein. Hebbel bemüht sich, im Anschluß an Uhland, aus der Natur heraus zu dichten, nicht in sie hinein. Im „Mirandola“ sahen wir drei tugendhafte Menschen bestrebt, einen sittlichen Zustand in ihrem Kreise zu verwirklichen. Was sie daran verhinderte, waren Schickungen, und insbesondere mußte Hebbel die Erkrankung des alten Mirandola als ein geradezu krasser Zufall erscheinen, und eben dieser Zufall war es, der die Katastrophe herbeiführte. Von einem solchen Zufall aber alles abhängig machen, heißt auch in die Natur hineindichten, selbst wenn man ihn als Symbol derjenigen Notwendigkeit auffaßt, die die Konstituierung sittlicher Zustände auf Erden verhindert. Im Gegensatz hierzu sehen wir im „Brudermord“, wie im „Vatermord“, nicht, wie sittliche Zustände durch Zufall und Irrtum verwirrt werden, sondern die uns vorgeführten Zustände sind bereits verwirrt, wenn wir sie kennen lernen, und Hebbel zeigt uns lediglich ihre sittliche Klärung. Rein ethisch gefaßt, muß zwar die Verwirrung erfolgen, aber nicht in ganz bestimmter Art und Weise; man kann nicht sagen, wie sie erfolgen muß. Die sittliche Klärung muß auch erfolgen, aber hier ist das Wie ein ganz bestimmtes. Also: Der alte Mirandola muß nicht sterben, Mirandola muß Gomatzina nicht herbeirufen und dieser muß nicht bleiben, aber der Graf Arendel muß herbei, wenn der Sohn sich seinetwegen töten will, und er muß von der Hand des Sohnes fallen. Ebenso muß Eduard hinzu kommen, wenn sein Bruder die Braut entführt, und ihn töten. Die Verwirrung selbst verlegt Hebbel in die Vorgeschichte; sie ist als gegebene Tatsache hinzunehmen.

E. Der Maler.

I. Die Idee und ihre sonderbare Einkleidung.

Auf den in dieser Novelle deutlich hervortretenden Einfluß E. T. A. Hoffmanns und anderer weist Werner VIII. xiii. ff. hin

und legt ebenda die Grundidee klar: „Der Künstler soll das Ideal, das ihm vorschwebt, wohl sehnsuchtsvoll verlangen, aber nicht im wirklichen Leben besitzen“ (XIII u.).

Wir sehen hier den aus der Idealwelt der reinen Liebe hervorgegangenen Ideenkreis abermals durch ein neues Moment bereichert und weiter ausgebaut: Die Stellung des Künstlers zur Liebe wird erörtert. Es ist in der Novelle allerdings nur vom Maler die Rede, aber es ist kein Grund, einzusehen, warum gerade dieser eine Sonderstellung unter den Künstlern einnehmen soll. Wir sind durchaus berechtigt, das über den Maler Gesagte zu verallgemeinern und auf den Künstler überhaupt zu beziehen (vgl. T. 350). Hebbel würde später die Frage nach der Stellung des Künstlers zur Liebe nicht im Sinne des „Malers“ beantwortet haben; er hat sich ihr überhaupt nicht wieder zugewendet und schon daraus ist zu entnehmen, daß er für den Künstler eine exzeptionelle Stellung nicht beansprucht. Hier tritt der Künstler hinter den Menschen zurück, dieser steht im Vordergrund, und was einem jeden recht ist, muß auch dem Künstler billig sein. Anders im „Maler“. Aber wenn wir diese Novelle nur als ein schlichtes Bekenntnis der Meinung auffassen, daß der Künstler innerlich zugrunde gehen muß, wenn Allzumenschliches in sein Herz einzieht, wenn er, statt im reinen Geiste, im Staube anbetet, so kommen wir über zwei Reste nicht hinweg. Es bleibt die Frage offen, warum sich das so verhält, und ferner müssen wir die höchst sonderbare Form, in der uns der Dichter seine Ansicht verkündet, ohne nähere Erklärung als lächerlichen Aufputz hinnehmen.

Zunächst ist zu bedenken, daß „Stellung zur Liebe“ beim jungen Hebbel gleichbedeutend ist mit „Stellung zum sittlichen Ideal“, und daß der Grund, der es dem Künstler verbietet, die Geliebte zu besitzen, in derjenigen exzeptionellen Stellung liegen muß, die er zum Ideal einnimmt. Daß Hebbel in den Jugendarbeiten nur Eigenstes bietet, kann man kaum bestreiten, das Gewand freilich, in das er es kleidet, ist der seiner Zeit geläufigen Literatur entlehnt, und daß er sich im „Maler“ besonders tief in ein solches Gewand gehüllt hat, ist leicht ersichtlich. Aber das erklärt noch nicht alle die Sonderbarkeiten, die uns vorgesetzt werden. Man denke: der alte Perugino in Frankfurt am Main, auf dem Arm einen lahmen, heulenden Pudel, den er beständig zwickt, dazu ein wüstes Gelächter ausstoßend, um den nächtlichen Gesang seiner Tochter zu übertönen, und in dieser Umgebung der junge Raffael. Das ist so unmöglich, stil-

widrig, ja verrückt, daß selbst ein Wesselburener Kirchspielschreiber hätte Anstand nehmen müssen, es zu veröffentlichen, wenn der sonderbaren Geschichte nicht eine tiefere Bedeutung zugrunde läge.

2. Bedeutung Raffaels.

Was zunächst Raffael betrifft, so gilt er Hebbel später als der bedeutendste aller Maler, der auf dem erhabensten Gipfel der Vollendung siegreich thront, und sein Name als der Ausdruck des höchsten bildnerischen Könnens und des edelsten und reinsten Strebens. Raffael ist das nicht wieder erreichte Ideal eines Malers. Schon im „Mirandola" ist von ihm die Rede und von seinen Madonnenbildern als den wunderbarsten Gemälden, die je geschaffen worden sind (V. 9 19/22). Er erscheint also bereits dem jungen Hebbel als der größte bildende Künstler, als die Personifikation vollendetsten Schaffens, und was von ihm gesagt werden kann, muß allgemeine Gültigkeit für den Künstler überhaupt besitzen.

Raffael empfängt von seinem Lehrer Perugino die trefflichste Unterweisung, aber die beste Lehre, die dieser ihm zu geben vermag, ist in die Worte zusammengefaßt: „Wehe Dir, wenn Du die Liebe zu einem Weibe, die immer betrügt, nicht aufzulösen vermagst in die Liebe zu Deiner hochherrlichen Kunst!" (VIII. 14 2/4). Ebenso: „. . . schwerer ist die Strafe, welche den Frevler trifft, der in das heitre Reich der Kunst sich eindrängen und zugleich die Freuden des Staubes genießen will. Er schwebt ewig, wie der Paradiesvogel, zwischen Himmel und Erde, kein Tropfen kühlt seine brennende Seele und die Verzweiflung wird ihn zermalmen" (VIII. 10 30/11 2). Perugino weiß dies alles aus eigenster Erfahrung. Er hat geliebt, ohne zu entsagen, sein Weib betrog ihn, die Rache, die er nahm, trug ihm die grimmigste Verfolgung ein, als Flüchtling zog er nach Deutschland, wo er in düsterer, an Wahnsinn grenzender Schwermut sein Leben vertrauert, an der Kunst allein sich aufrichtend. Vor diesem, seinem eigenen Schicksal will er den jungen Raffael bewahren. Als dieser die Tochter des Meisters einmal gesehen hat und in unauslöschlicher Liebe zu ihr entbrannt ist, zieht der weise Lehrer mit dem Mädchen von dannen, ins Kloster, nachdem er vorher Raffael erklärt hat, er werde die Geliebte nie wieder zu sehen bekommen. Hebbel schließt die Novelle mit einem Hinweis auf Raffaels Ruhm und fügt hinzu: „Kein Erdenmädchen hat ihn je wieder so gerührt; er ist verglüht in Sehnsucht nach dem Himmel,

wo ihm gewiß zu Theil geworden, die er hier unten so treu geliebt, und all seine schönen Bilder, die ihm ein Engel vorgezeichnet zu haben scheint, sind Abschriften der Einzigen, die er im Herzen trug" (VIII. 15 29/33).

3. Stellung des Künstlers zum sittlichen Ideal. Bedeutung des Kunstwerkes.

Über die Stellung des Dichters zum Ideal und zum Leben haben wir uns schon 136 ff. und 225 ff. verständigt. Wie bereits dort ausgeführt wurde und sich aus den soeben angeführten Schlußworten unserer Novelle ergibt, vermag der Künstler in seinem Werk etwas Idealgleiches hervorzubringen, wenn auch die Verwirklichung des Ideals erst im Jenseits erfolgt. In einem Bilde gestaltet er das Ideal.[1] Er „flicht die Perlen der Ewigkeit aus dem Strome der Zeit", die von ihm dargestellte Welt genießt in seinem Werk „das zweite, schön're Dasein", er ist ein Priester des letzten Heils und der höchsten Gnade, wie wir sagten. Die Kunst bietet etwas, was das Leben nicht oder doch nur in sehr unvollkommener Weise zu leisten vermag, sie löst die starren Formen auf, die die Realisierung des Ideals auf Erden verhindern, sie vereinigt sie mit dem Geiste. Wie in der späteren Zeit, so dürfen wir bereits für die frühe Periode den Künstler als den Auflöser der Hemmungen bezeichnen, die einem dem Ideal entsprechenden Verlauf der Dinge entgegenstehen, und die Kunst selbst als eine „höhere Art von Tod"[2] oder als Darstellung des „Lebensprocesses an sich" (XI. 3 21), nur bedeutet beides in der Frühzeit etwas anderes, als später: infolge der früher angenommenen Transzendenz Gottes bietet die Kunst ein Bild des Ideals, und der Künstler zeigt in seinem Werk, was er von Gott weiß. Die später behauptete Immanenz Gottes erhebt die Tat des Künstlers zu einem Ereignis an sich, zu einer Äußerung Gottes, und das in der Kunst Erreichte zur Realisierung des Ideals selbst. Die Kunst macht das Leben idealgleich, während sie früher nur zeigt, wie es beschaffen sein muß, wenn es der letzten Verklärung würdig sein soll; sie ist später das Ideal in concreto, früher in effigie.

---

[1] Vgl. 188 u.

[2] „Die Kunst ist nur eine höhere Art von Tod; sie hat mit dem Tod, der auch alles Mangelhafte, der Idee gegenüber, durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft" (T. 4421).

4. Stellung des Künstlers zum Leben.

a) Gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber der Unvollkommenheit der Welt.

Ein Bild des Ideals vermag der Künstler, also auch Raffael, zu geben, und so genießt er, aber nur als Künstler und in seiner Kunst, ein gesteigertes und geläutertes Dasein, er ist der höchsten Seligkeit teilhaftig und führt ein Leben, welches dem nach dem Tode zu erwartenden gleichkommt. Nun ist er aber zugleich ein Mitglied der unvollkommenen Welt, die in die starren Formen geschlagen ist, denen er nur dann entflieht, wenn er in einem Bilde das Ideal gestaltet, und nicht, wenn er als Mensch der Welt gegenübertritt. Bietet sich ihm aber im Leben eine Gelegenheit, die es ihm zu gestatten scheint, den Himmel bereits auf Erden zu besitzen, das Ideal in concreto zu sich herabzuziehen, so wird er sie mit Freuden ergreifen. Da er aber den deutlichsten Begriff von der höchsten Vollkommenheit hat und sich durchaus nicht mit dem „halben Glück" behelfen kann, weil er das ganze kennt (vgl. IX. 4 1/2), so wird er die Unmöglichkeit, letzteres auf Erden zu erreichen, viel schmerzlicher empfinden, als jeder andere; die Liebe zum Weibe wird ihn immer betrügen, wie alle irdischen Verhältnisse überhaupt; der „Schmerz" muß ihn vernichten. (Vgl. VII. 98 „Was mich quält" und 84/5 o., 137/8 o.) Seine Liebe soll er auflösen in die Liebe zu seiner hochherrlichen Kunst (VIII. 14 2/4). Dies kann er nur als Künstler im Kunstwerk, nicht als Mensch im Leben, denn in der Wirklichkeit ist er aller irdischen Unvollkommenheit preisgegeben. Für ihn kann alles Irdische nichts sein, als ein Rohmaterial, aus dem er in einem Bilde das Ideal gestaltet, als etwas zu Läuterndes und zu Verklärendes. Erblickt er in ihm etwas im ethischen Sinne Vollendetes, so befindet er sich in der größten Täuschung über das Wesen desselben und seine eigene Stellung; er jagt dann einem selbstgeschaffenen, „schönen Wahngebilde seiner Phantasie" (IX. 15 6) nach, er glaubt eine Göttin zu umarmen und findet ein Weib, der Glorienschein erlischt, sobald er sie berührt, und verwandelt sich in einen Brennesselkranz, und dem in seinen höchsten Erwartungen Getäuschten bleibt nur die Verzweiflung an seinem Glauben.

b) Perugino.

Verzweiflung ist auch Peruginos Los, und vor ihr will er den Schüler bewahren. Er schwebt „ewig, wie der Paradiesvogel, zwischen

Himmel und Erde, kein Tropfe kühlt seine brennende Seele und die Verzweiflung wird ihn zermalmen". Immer sieht er den Himmel, das Paradies, vor sich, ewig strebt er ihm zu, aber ebenso fest ist er an die Erde gekettet, der er sich in Verblendung ergab, und die ihm nichts bieten konnte, als Trümmer, aus denen nur die Gottheit das Ideal aufzubauen vermag. Die Erinnerung an die Zeit, da PERUGINO dem Ideal noch gläubig gegenüberstand, ist für ihn ein ebenso beglückender als schmerzvoller Besitz, dessen der nächtliche Gesang der Tochter ihn teilhaftig werden läßt. Er verbietet ihr das Singen nicht, er flieht nicht vor den Tönen, die eine selige, durch beglückendstes Hoffen ausgezeichnete Vergangenheit in ihm lebendig werden lassen, aber er gibt zugleich seiner Verzweiflung über das Scheitern seiner höchsten menschlichen Wünsche durch wüstes Gelächter und Verursachen des Hundegeheuls Ausdruck. Dieselbe schrille Disharmonie, die er empfand, als die Liebe ihn betrog, schleudert er in die Welt der Erinnerung, dem Höchsten, das in ihr verkörpert zu sein schien, sein greuliches Zerrbild gegenüberstellend und versuchend, durch gräßlichen Hohn die Verzweiflung zu bannen. Das Quälende und Zerstörende der Erinnerung wird von HEBBEL sonst nicht hervorgehoben, vielmehr wird die Erinnerung als etwas in hohem Grade Beschwichtigendes und Erfreuliches hingestellt, worauf bereits 71 Anm. 2 hingewiesen wurde. Anders im Gedicht „Erinnerung" VII 67/8, das mit dem „Maler" in Zusammenhang zu stehen scheint. Hier tritt die Erinnerung als „lange dunkle Fei" auf, die den Menschen lockt, ihm einen Himmel vorspiegelnd, und ihn tötet, indem sie ihm die Seele aus der Brust saugt. Das erinnert sehr an PERUGINO.

5. Deutschland und Italien als symbolisch bedeutungsvolle Gegensätze. Mögliche persönliche Bedeutung des Ganzen.

Seit seiner Flucht aus Italien ist PERUGINO nicht wieder froh und heiter geworden (VIII. 15 19/20), er fühlt sich vertrieben aus den Gefilden, in denen er im reinen gläubigen Anschauen des Ideals dahinwandeln durfte. Als ein Vertriebener schmachtet er im rauhen kalten Norden, seiner eigenen, Ideale beraubt, irre geworden am Glück, das ihn betrog. Am Ideal selbst ist er nicht verzweifelt, die Kunst hält ihn noch aufrecht,[1] aber sie reicht nur aus, ihn vor

[1] Vgl. 138 m.

gänzlichem Verschmachten zu bewahren (ibid. 20/1). Er hat es nicht verstanden, den unerfüllbaren Wunsch, das Ideal auf Erden zu besitzen, rein aufzulösen in die Liebe zur Kunst, ein quälender Rest ist geblieben, zu nahe ist er der Flamme der Leidenschaft gekommen, als daß die verzehrende für ihn zu einer läuternden hätte werden können (vgl. ibid. 26/7). Zur Erklärung dessen, was der Norden (Deutschland) und der Süden (Italien) bedeuten sollen, sei auf einen, von WERNER als HEBBEL nicht sicher angehörig bezeichneten Aphorismus verwiesen: „Unsere Ideale gleichen einem Baume der südlichen Zone, verpflanzt in den kalten Norden. — Ein rauher, eisiger Sturm rafft seine Blüthen und Blätter dahin. Bald steht er da, ein kahler, schattenloser Stamm, und keine Frucht lacht uns an von seinen Zweigen. — So blicken wir trauernd auf die schönen Wahngebilde der Phantasie zurück, die einst den Lenz unseres Lebens verschönerten. Wie so nackt und blüthenlos stehen sie doch Alle da! Ach, eine andere Sonne ist es, an der unsere Träume zur Reife gedeihen sollen!" (IX. 15 Nr. VIII. 1/9). Im Lande der Entsagung, des schmerzlichen und ewig vergeblichen Strebens nach der Verwirklichung des Ideals wird RAFFAEL erzogen, um als ein Geläuterter zurückzukehren nach Italien, in das Zauberland, wo alles Irdische bis zur Vollendung bereichert und befreit wird in der Kunst. Deutschland und Italien sind also nur Umschreibungen zweier im Gegensatz zueinander stehender Welten, für deren Beschaffenheit letzten Endes der Gefühlsgehalt maßgebend ist, mit welchem das Denken des Ideals verbunden ist. Glaubt der Künstler, es in seinem Werke gestaltet zu haben, so gewinnt es den Charakter des innig Vertrauten, dessen Besitz ihn beseligt und über alles Irdische erhebt. Betrachtet er hingegen die Unvollkommenheit der Welt, die eine irdische Realisierung des Ideals unmöglich macht, so erscheint es als etwas Unerreichbares und doch heiß Ersehntes, von dem zu wissen, Qual ist, dessen Gedanke niederschmettert und vernichtet, eben weil er dem Strebenden ein nur zu deutliches Gefühl seiner Unfähigkeit und Schwäche gibt. Es ist hierzu an die Gedichte HEBBELs zu erinnern, die seiner Einsicht in die Unerreichbarkeit des Höchsten und allein Erstrebenswerten entsprungen sind und seiner Verzweiflung darüber Ausdruck verleihen.

Mit den von HEBBEL sonst geäußerten Ansichten über die Stellung des Künstlers stehen die hier näher erörterten nicht im Widerspruch; sein inniges Verbundensein mit dem Ideal erkennen sie ebenso an, wie seine feindliche Stellung zum gewöhnlichen

Leben. Auch früher hat Hebbel nicht behauptet, daß der Künstler im Leben selbst aufgehen und allein in dem, was es ihm zu bieten vermag, sein volles Genügen finden soll, ohne einen Schritt darüber hinaus zu gehen; vielmehr wird ein jeder über das Leben hinaus auf das Reich der Verklärung gewiesen, dem gegenüber der irdische Lauf der Dinge als ein dornenreicher und kummervoller erscheint, und welches allein über alle Verzweiflung zu trösten vermag, die nur aus der rauhen Wirklichkeit fließt. Die Novelle bietet nur den starken Ausdruck der auch im „Künstlerstreben" (VII. 71/2) und im „Menschen-Schicksal" (VII. 77/8) anklingenden Gedanken. Sie ist, ähnlich wie „Holion", eine Klage über die mangelhafte Beschaffenheit der Welt, die der Künstler besonders lebhaft empfindet. Ein persönliches Erlebnis, etwa eine Enttäuschung, kann sie sehr wohl hervorgerufen haben.

F. Die Räuberbraut.

1. Stellung des Räubers in der sittlichen Welt.

Von dem in dieser Erzählung hervortretenden Einfluß der Räuberromantik, einer Beziehung zu Schillers „Räubern" (Victorin-Kosinsky), zum „Mirandola" (Gustav-Gomatzina) und vom Konflikt im Herzen Gustavs handelt Werner VII. xv. xvi.

Ich habe im Anschluß an den verzweifelten Entschluß Mirandolas, Räuberhauptmann werden zu wollen, bereits darauf hingewiesen, daß ein Räuber für Hebbel ein Störer und Verwirrer der sittlichen Ordnung ist, also ein Verworfener, und daß die Bezeichnung „edler Räuber" für ihn eine contradictio in adjecto sein mußte. Er selbst nennt in unserer Erzählung die Räuber „Kinder der Nacht und der Verworfenheit" (VIII. 23 30/1). Vgl. das warnende Brausen der Wogen und des Sturmes, das ertönt, als Gustav unter die Räuber aufgenommen wird (24 28ff.), und dessen Äußerung über Victorin (32 9/12).

2. Die Handlung. Emilie als Hauptperson. Gustavs Schuld.

Zwei Männer streiten in der Erzählung um ein reines Mädchen, Emilie: Victorin, der, wegen allzu freier Äußerungen über einen ihm ursprünglich gnädig gesinnten Fürsten und ganz besonders wegen seiner Weigerung, die Maitresse seines Gebieters zu heiraten, von diesem geächtet und zum Tode verurteilt, Räuberhauptmann

geworden ist (VIII. 27 29/28 10), und Gustav, ein junger Förster, der aus verschmähter Liebe (zu Emilie) unter die Räuber geht, statt sich, wie der Ritter Toggenburg (vgl. VIII. 17 5/6), in milder Resignation zu bescheiden. Schändung bzw. Zerstörung des erstrebten Liebesideals tritt, wie man sieht, bei beiden Männern als Motiv für den Entschluß auf, als Räuber aus dem Kreise der Sitte zu treten.

Schon der Titel der Erzählung weist darauf hin, daß Emilie die Heldin und Hauptperson der Erzählung ist, die uns, wie man wohl sagen kann, die Tragödie des zwischen zwei Männer gestellten Weibes darbietet, deren einen sie nicht lieben kann, während sie den anderen nicht lieben darf.

Aus diesem Umstande ergibt sich eine Eigentümlichkeit der Erzählung: es wird nicht gezeigt, welche Stellung die Männer zum sittlichen Ideal aus sich selbst heraus einnehmen (dies geschah z. B. im „Mirandola“), sondern in welche Stellung zum Ideal sie durch die Heldin getrieben werden.

Der nähere Hergang ist folgender: Gustav ist mit Emilie aufgewachsen, mit ihm ist seine Liebe zu ihr groß geworden, und als er endlich das Amt eines Försters von seinem Vater geerbt hat, hält er um sie an. Mild aber fest weist sie ihn ab, er sieht sein Lebensglück vernichtet (21 3ff.). Noch einmal sucht er sie in später Abendstunde auf, ihr das Jawort abzudringen, aber sie kann ihn nicht lieben (16, 17 o.). Beschämt und wütend eilt er von ihr, Selbstmord ist sein erster, Rache sein zweiter Gedanke; „eine Hölle ist mir zu Theil geworden — ich will sie verdienen!“ Er beschließt, Emilie und sich zu töten (21 31/22 3).

Daß er das Mädchen liebt, ohne Gegenliebe zu finden, ist sein Unglück; indem er aber den Entschluß faßt, sich an ihr zu rächen, wird er schuldig.

Daß er Emilie nicht besitzen kann, läßt ihn „im Innersten mit sich selbst zerfallen“, zum Mörder und Selbstmörder will er werden, was bei seinem „Mangel an Grundsätzen“ erklärlich ist (21 30/1 vgl. 3/6). Die Gelegenheit zur Rache läßt nicht lange auf sich warten, er trifft Emilie, die sich beim Beerensuchen im Walde verirrt hat, und zückt den Dolch auf sie. Da tritt plötzlich Victorin dazwischen, er entwaffnet Gustav, wirft ihn zu Boden und jagt ihn schließlich mit einem „bei deinem Leben, entferne dich, Bube!“ davon. Zähneknirschend verliert sich dieser ins Gebüsch (18, 19 o.). Victorin ruft das ohnmächtige Mädchen ins Bewußtsein zurück, es kommt zu einer Liebeserklärung, und als beide sich trennen, ist

Victorin Feuer und Flamme und Emilie bringt, statt der Erdbeeren, die sie suchen wollte, einen „Himmel“ mit nach Hause (20 22/3). Inzwischen irrt Gustav planlos im Wald umher. Da stellt ihn ein Räuber, es kommt zu einer Auseinandersetzung, in der Gustav, wie ein zweiter Spiegelberg, gegen die Knechtschaft wettert, in der der Hauptmann die Bande hält, und schließlich wird er Mitglied derselben. Der Umstand, daß ein Weib ihn zu diesem Entschlusse treibt, läßt ihn in den Augen des stellvertretenden Hauptmanns als der Aufnahme besonders würdig erscheinen; „ein Weib,“ so sagt dieser, „war es, welches der Menschheit ihr Paradies raubte; Weiber sind es noch immer, welche jedem Menschen sein Paradies zerstören“ (24 20/3). Man sieht, wie hier wiederum das Verzweifeln am höchsten Lebensgute es ist, welches ganz besonders geeignet erscheint, den Menschen aus allen Kreisen der Sitte zu treiben.

Die Äußerung des stellvertretenden Hauptmanns ist selbstverständlich als unerhörte Blasphemie aufzufassen. Victorin, der der eigentliche Hauptmann der Bande ist, begibt sich nun zu Emilie und beredet sie, mit ihm zu entfliehen, sie willigt nach einigem Widerstehen ein, er entführt sie und läßt sich von einem Priester mit ihr trauen; alles unter sonderbaren, das Mädchen beunruhigenden Umständen. Nach einem Vierteljahr erfährt Gustav, wer sein Hauptmann ist, er sieht ein, daß er sich in seinem blinden Rachedurst dem in Abhängigkeit gegeben hat, den er am meisten haßt, und er entdeckt, daß Victorin mit Emilie vermählt ist. Bald findet sich Gelegenheit zur Rache; er rettet dem Hauptmann das Leben, und als dieser Gustavs Frage, ob er damit seines Eides entbunden sei, bejaht, sticht er ihn nieder. Den Kopf des Ermordeten bringt er der entsetzten Emilie, erklärt ihr, daß sie eine Räuberdirne sei und begehrt stürmisch nicht ihre Liebe, wohl aber deren „Frucht“. Sie begreift die Situation und stürzt sich aus dem Fenster. Gustav stürzt sich ihr nach.

3. Der Konflikt.

a) Weiterentwickelung der Schuld Gustavs. Stellung und Schuld Victorins.

Der Umstand, daß Emilie geliebt wird, aber den einen Liebhaber nicht wiederlieben kann und den anderen nicht lieben darf, ihn aber trotzdem liebt, ist die Grundlage für den unlösbaren Konflikt. Aus seiner ursprünglichen Schuld, sich an Emilie rächen zu

wollen, leiten sich Gustavs weitere Frevel her, als deren letzten wir sein Begehren, die „Frucht“ der Liebe des Mädchens genießen zu wollen, betrachten dürfen. Victorin tritt uns bereits als ein Schuldiger entgegen. Wenn sich HEBBEL bemüht, ihn einigermaßen sympathisch erscheinen zu lassen (vgl. 22 26ff.), so ist er damit keineswegs als „edler“ Räuber charakterisiert, sondern dies hat wohl darin seinen Grund, daß er Emilie, wenn anders ihre Liebe zu ihm glaubhaft erscheinen sollte, liebenswert erscheinen mußte, denn ein hergelaufener Strolch und wüster Geselle würde das Mädchen nicht mit Liebe, sondern mit Schrecken und Abscheu erfüllt haben. Was die Ausübung seines Berufes betrifft, so führt er sich, wie es scheint, bedeutend manierlicher auf, als z. B. Mirandola es beabsichtigt, als er mit Remigi sein Programm entwirft, und auch dies war nötig, denn einen Wüterich hätte HEBBEL rascher von der Erde verschwinden lassen müssen. Victorins weitere, für uns allein in Frage kommende Schuld besteht darin, daß er Emilie an sich, den Verworfenen, fesselt. Als erschwerender Umstand fällt ins Gewicht, daß er einen Priester, also den Vertreter geheiligter Institutionen zwingt, den Akt der Trauung zu vollziehen (26 28/9, 27 6/7; vgl. 25 16/17). Seine Schuld, Räuber zu sein, ist zunächst eine latente, die etwas, sagen wir „dramatisch“ Relevantes noch nicht involviert. Er, wie auch Gustav, hätte seiner Liebe entsagen müssen. Victorin tut dies nicht, weil sein sittliches Urteil durch sein Räubertum getrübt ist, und Gustav fehlt es, wie wir uns erinnern, an den nötigen „Grundsätzen“. Es ist also durchaus verständlich und begründet, daß sie schuldig werden. Die Folge davon ist für Gustav, daß er sich von dem verhaßten Victorin abhängig macht; seinem Todfeind schwört er Treue (29 26/7). Durch diesen Umstand werden die Schicksale der drei Personen eng miteinander verflochten, er beruht auf Schickung, durch welche Victorin in den Kreis der tragischen Vergeltung hineingezogen und der im Sinne der ewigen Gerechtigkeit befriedigende Austrag herbeigeführt wird. Victorin muß, als ein Schuldiger, fallen, und ferner wollte sich Gustav an Emilie rächen;[1] beides geschieht, indem Gustav Victorin tötet.

---

[1] Dieses muß er auf irgend eine Weise tun, die einmal Emilie, die schuldlose Hauptperson, vor einen unlösbaren Konflikt stellt und ferner das Zurückfallen der Rache auf ihn selbst ermöglicht. Sie einfach umbringen, wie er ursprünglich beabsichtigt, hieße nicht, sie vor einen unlösbaren Konflikt stellen; das wäre kein tragischer Untergang, sondern eine Schlächterei.

An Victorin Vergeltung für den an Emilie verübten Frevel zu nehmen, liegt durchaus nicht in Gustavs Absicht, ja er ist nicht einmal die geeignete Person, dies zu tun, denn einmal ist er ihr gegenüber in Schuld verstrickt und ferner ist er selbst durch diesen Frevel Victorins an Emilie weder ins Unglück noch in Schuld geraten; seinen „frevelhaften Vorsatz“, „erst das Mädchen, dann sich zu töten“ (22 1/3), hat er gefaßt, bevor er von Victorin wußte und bevor dieser auftritt und in die Handlung eingreift, und zwar auf Grund der Abweisung, die ihm Emilie, ebenfalls ohne von Victorin zu wissen, zuteil werden ließ, und ferner wird durch die frevelhafte Verbindung Victorins mit Emilie an seiner Lage ethisch nichts geändert. Hätte er die Absicht gehabt; Emilie an Victorin zu rächen und glaubte er, dies getan zu haben, so müßte er ihr in der Schlußscene ganz anders gegenübertreten, sie bedauern und als eine Rehabilitierte betrachten, anstatt sie zu beschimpfen und mit entehrenden Anträgen an sie heranzutreten. Er spielt allerdings auf die für sie am Räuberhauptmann genommene Rache an, wenn er zu ihr sagt: „Ich hoffe, Du wirst dankbar sein!“ (31 26. 28), aber er sagt dies in bitterster Ironie und läßt sie alles Unglück, das der Räuber über sie brachte, begreifen und auskosten, und sie begreift auch, daß sie es auf sich nehmen muß. Die Mitteilung, wer Victorin ist, wirkt vernichtend auf sie. Gustav erreicht damit seine Absicht, sich grausam an ihr zu rächen. Daß Victorin für den an Emilie verübten Frevel fällt — und dies geschieht zu Recht und mit Notwendigkeit — ist ein Nebenresultat, es wird gewissermaßen in aller Stille mit erreicht, liegt aber außerhalb der die Handlung forttreibenden Motive; kein Mensch hat ein Interesse daran, daß es erreicht wird, wenn es auch unter allen Umständen, und zwar im Interesse der ewigen Gerechtigkeit, erreicht werden muß. Victorins bedient sich HEBBEL als einer Brücke, über welche er die zwischen Gustav und Emilie laufenden Beziehungen leitet.

b) Victorins und Gustavs Stellung zueinander. Verbindung beider durch zwei rein persönliche Momente. Gustavs Rache an Emilie. Einsetzen der tragischen Motivierung.

Gustav nennt sich selbst noch einen Räuber, nachdem er Victorin getötet hat (32 11). Empfände er sein Räubertum als eine Schuld Victorins, so würde er dies nicht tun, sondern glauben, sich durch dessen Ermordung von der Schuld, Räuber geworden zu sein,

gereinigt zu haben. Seine Bemühungen, sich an Emilie zu rächen, tragen ihm Beschimpfung und Abhängigkeit ein; beide sind für ihn Schickungen, die an und für sich ethisch bedeutungslos und rein persönlicher Natur sind. Sie funktionieren als motorische Motive für den ethisch korrekten Austrag der Angelegenheit.[1] Auf dem Wege, den Gustav verfolgt, türmen sie sich als Hindernisse auf, die er hinwegräumen muß, um zu seinem Ziele zu gelangen. Der Urheber dieser hindernden Momente ist nicht Victorin, sondern einmal Gustav selbst und ferner Emilie, um derentwillen gehandelt wird. Das Wegräumen der Hindernisse reißt Victorin in den verdienten Tod und stellt damit die Situation auf den tragischen Boden, auf dem die eigentliche ethische Motivierung zu laufen beginnt und der von Anfang an bestehende Konflikt zwischen Emilie und Gustav zum Austrag kommt. Gustav handelt ganz in diesem Sinne. Um zu seinem Ziele zu gelangen, muß er zunächst die Abhängigkeit aus der Welt schaffen. Er tut dies dadurch, daß er sich seines Treueides entbinden läßt, nachdem er Victorin das Leben gerettet hat; durch eine Tat glaubt er, sich selbst aus der schimpflichen Lage befreien zu müssen. Diese Tat erscheint zunächst überflüssig und ist obendrein, ethisch betrachtet, bedenklich, denn er tötet zwei Soldaten (30 28), also zwei Hüter der gesetzlichen Ordnung, um den Räuberhauptmann, den Verwirrer und Störer dieser Ordnung, zu retten. Indessen ist dieser Umstand nebensächlich; Gustavs Tätigkeit als Räuber kümmert uns nicht; seine Selbstbefreiung, die Lösung des Abhängigkeitsverhältnisses, steht im Vordergrunde des Interesses. Vermutlich galt Hebbel der Eid als ein unter keinen Umständen zu brechendes Gelöbnis, und so läßt er Gustav mit größter Strenge gegen sich selbst verfahren und, wenn man sein durch eigene Schuld entstandenes Verhältnis zu Victorin ins Auge faßt, auch vollständig korrekt. Zugleich zeigt Gustavs Geschick, wie der die Wege des Bösen Wandelnde mit jedem Schritte seine Lebensverhältnisse zu seiner eigenen Qual verschlimmert.

Sobald er seines Eides entbunden ist, fühlt er sich berechtigt, für die ihm angetane Beschimpfung Rache zu nehmen; mit den Worten „denkt an den Buben!“ stößt er Victorin nieder. Alles Unheil, das Emilie durch ihre Beziehung zu Victorin über ihn brachte (Beschimpfung und Abhängigkeit), glaubt er nun aus der

[1] Ein solcher würde durch das Massakrieren des Mädchens und die hieraus entstehenden Folgen nicht zustande kommen.

Welt geschafft, alle Hindernisse, die sich zwischen ihn und seine Rache an ihr schoben, beseitigt zu haben. Mit der vollen Überzeugung seiner Berechtigung zu dieser Rache tritt er ihr gegenüber, wie damals im Walde, bevor Victorin auftrat, nur ist er ein anderer geworden, er ist auf eine tiefere Stufe herabgesunken, er ist Räuber, wie er selbst zugibt, aber auch sie ist nicht mehr die, die sie war, sie ist „Räuberdirne". Er verlangt von ihr auch nicht mehr, was ein anständiger Mensch von einem anständigen Mädchen verlangt, sondern das, was übrig bleibt, wenn aus den engsten Beziehungen zwischen Mann und Weib die Liebe, der Zusammenklang der Herzen, das lautere, übersinnliche und göttliche Element gestrichen wird. Er scheint sogar der Ansicht zu sein, nach Ausführung seines Vorhabens ruhig weiterleben zu können; ein Frauenzimmer, wie Emilie, meint er, kann man nicht schänden, sie ist schon geschändet. Erst nachdem sie sich durch Selbstmord seinen Nachstellungen entzogen hat, was er offenbar nicht erwartet, kommt er einigermaßen zur Besinnung, Verzweiflung packt ihn, er ballt die Faust gegen den Himmel, stürzt sich ihr nach und fährt, so darf man wohl sagen, als verstockter Bösewicht zur Hölle. Er tut, was er tun muß, aber ohne eine klare Einsicht in seine Schuld gewonnen zu haben.

Wir begegnen übrigens hier einem Motiv, welches eine Verwandtschaft zeigt mit dem uns schon aus dem „Vatermord" bekannten Motiv der Selbstentsühnung[1] durch Ermordung eines anderen, die zugleich Rache an diesem ist. Im „Vatermord" war die Rache subjektiv und objektiv berechtigt (gegen den Sohn und gegen Gottes Gebot hatte der Graf gefrevelt), hier ist sie nur objektiv berechtigt (Victorin ist Räuberhauptmann und hat Emilie betrogen), nicht subjektiv (er hat gegen Gustav nicht gefrevelt).

4. Die tragisch bedeutungsvolle Handlung, ihr Resultat und die tragische Motivierung.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß der eigentliche Konflikt nur zwischen Gustav und Emilie spielt, während Victorin als Nebenfigur zu betrachten ist. Der Austrag dieses Konfliktes be-

[1] In unserm Falle kann nur von einer Selbstbefreiung gesprochen werden, von der Gewinnung der Möglichkeit, eine Tat auszuführen. „Selbstentsühnung" würde den Glauben des Täters voraussetzen, sich durch die Tat von seiner Schuld gereinigt zu haben. Diesen Glauben hat aber Gustav nicht (288 o.).

steht in der Ausübung einer Rache, die, indem sie das Mädchen vernichtet, auf den sie Ausübenden zurückfällt. In einer Niedermetzelung des unschuldigen Mädchens[1] kann diese Vernichtung nicht bestehen, denn dadurch würde die individuelle Bosheit einen innerhalb eines tragischen Verlaufes unmöglichen Grad der Selbständigkeit erlangen. Sobald die ethisch bedeutungsvolle Handlung einsetzt, läuft auch die tragische oder ethische Motivierung, und sobald dies geschieht, sehen wir die Ereignisse mit großer Schnelligkeit aufeinander folgen:

Gustav gesteht seine Liebe, Emilie weist ihn ab, und er gerät in Schuld, indem er beschließt, sich an ihr zu rächen. Hebbel hält nun den Gang der Ereignisse auf; Gustav brütet Rache und wartet auf passende Gelegenheit. Diese bietet sich dar, er trifft sie im Walde und will sie töten. Die eigentliche Handlung setzt damit für einen Augenblick wieder ein, um sogleich aufgehalten zu werden; Victorin tritt dazwischen. Nun folgt die Episode mit Victorin und ihren uns bekannten Folgen; sie fördert die eigentliche Handlung gar nicht, sie schafft nur die Grundlage für eine andere, als die zunächst zu erwartende, im übrigen aber, wie erörtert, gar nicht durchführbare Art ihrer Vollendung. Erst als Gustav Victorin tötet, um sich an Emilie zu rächen, setzt die eigentliche Handlung wieder ein, indem sie zugleich das durch die retardierende Episode entstandene, ethisch-relevante Moment des Frevels Victorins an Emilie mit in sich aufnimmt und es erledigt. Von hier ab läuft auch wieder die tragische Motivierung. Victorins gewaltsames Ende hat eine dreifache Bedeutung. Erstens büßt er für den an Emilie begangenen Frevel, zu Recht und mit Notwendigkeit. Ferner fällt er als Opfer der persönlichen Rache, die Gustav an ihm wegen der Beschimpfung nimmt, und endlich tötet ihn dieser, um sich an Emilie zu rächen. Gustavs Tat enthält neben einem menschlichen, jeder Rache anhaftenden, einen bedeutenden persönlichen Überschuß, der, wie jener, auf ihn zurückfallen und ihn zerstören muß. Die Motive, die ihn den Mord begehen ließen, laufen über Emilie,[2] und über sie wird auch die Vergeltung geleitet, die ihn trifft. Sie tötet sich, erdrückt von dem Unheil, das Victorins Frevel über sie brachte. Wenn Gustav diesen Frevel rächt, ohne es zu wissen und zu wollen, so gewinnt

[1] Dergleichen findet sich später im „Trauerspiel in Sicilien“ (Angiolina); in der Tragikomödie ist ein solcher Greuel möglich, nicht aber in der Tragödie. Vgl. Br. VII. 293 sff.

[2] Auch die Beschimpfung erfuhr er um des Mädchens willen.

sie doch eine Einsicht in die obwaltenden Verhältnisse: „O Gott im Himmel, seine geheimnißvolle Lebensweise — ich wagte nicht, es zu ahnen!“ (32 18/5) ruft sie aus, nachdem sie erfahren hat, wessen Gattin sie war, und schweigend ergibt sie sich in ihr Geschick. Sie erkennt damit Victorins Frevel an ihr, die Berechtigung seines Unterganges und die Notwendigkeit ihres eigenen, d. h. ihr Unglück, an. Sie tötet sich ferner, weil sie Victorin verloren hat, und endlich, um sich der letzten frevelhaften Forderung, die Gustavs Rache ihr stellt, zu entziehen. Ihr Selbstmord ist aber Grund für Gustav, sich nun auch zu töten, und somit fällt alles, was er tat, über Emilie auf ihn zurück. Es liegt etwas wie höchste Verachtung für Gustav in Emiliens Selbstmord; ihn packt Verzweiflung, wie Hebbel sagt, er begreift, daß seine Rache doch nicht herbeizwingen kann, was er sucht, Befriedigung, Genugtuung und Ruhe, sie beseitigt nicht das quälende Moment, das ihn zu ihr antrieb, und so entflieht er einem Dasein, das ihm, dem trotzigen Sünder, keinen Ausblick auf Beschwichtigung und Frieden gewährt. Er begreift, daß er in seinem Toben nur sich selbst schlug.

a) Gustav als tragische Gestalt innerhalb dieser Handlung. Emilie.

Gustav ist nichts als ein blindes Werkzeug im Dienste der ewigen Gerechtigkeit. Der Zwang des ethischen Geschehens, der ihn treibt und zum Schluß deutlich an ihm sichtbar wird, fällt nie in sein Bewußtsein, er ist durchaus „singulaire Erscheinung“, in lebhaften individuellen Farben gehalten, und doch wird an ihm „das Unendliche veranschaulicht“. Nicht außerhalb seiner steht das Geschick, das ihn lenkt, wie dies z. B. bei Fernando und Isabella wenigstens zum Teil der Fall war (291, 293 o.), sondern bei ihm kann man bereits von einer „höheren Identität von Schicksal und Charakter“ reden (T. 5980). „Aus der Natur heraus“ sind seine Geschicke geschaffen und doch auf eine allgemeingültige ethische Formel gebracht. Das scharfe und laute Hervortreten individueller und persönlicher Pointen alteriert nicht den lautlosen Gang der sittlichen Weltordnung, und durch das Fehlen einer sichtbaren Einwirkung derselben erlischt keineswegs der Eindruck des Schicksalsmäßigen. Dies liegt wohl mit in der Deutlichkeit, mit welcher die Entwickelung der Ereignisse vor uns ausgebreitet wird, und in der Durchsichtigkeit des Resultates, zu dem diese Entwickelung

treibt. 307 u. wurde bereits bemerkt, daß Gustavs Geschick zeigt, wie der Schuldige sich durch weiteres, trotzerfülltes Handeln in immer schwierigere Situationen verwickelt und Unheil über Unheil auf sich häuft. Ein solcher Anblick aber dämpft von vornherein den Eindruck aus freier Willkür sich keck emporrichtenden Handelns und macht uns einsehen, daß die Taten des Verblendeten nicht auf einem Boden erwachsen sind, der sich als selbständige Scholle von dem Fundamente abgelöst hat, auf dem die sittliche Welt ruht.

Von Emilie ist nicht viel zu sagen; in ihr tritt uns der schon bekannte, langweilige Mädchentypus entgegen, das gefährliche und zerbrechliche noli me tangere, um das sich alles dreht, und dessen ganze Tätigkeit darin besteht, geliebt, entführt, betrogen und schließlich in den Tod getrieben zu werden. Damit, daß für Hebbel die Liebe die Verkörperung des Ideals ist, hängt es wohl zusammen, daß er sich gar nicht damit abgibt, uns die Liebe eines Mannes zu einem Mädchen begreiflich und glaubhaft zu machen und die Betreffende als liebenswert erscheinen zu lassen; es ist selbstverständlich, daß man liebt, wie es selbstverständlich ist, daß man existiert; einer Begründung bedarf das nicht.

b) Grenzen der tragischen Bedeutung Victorins.

Dadurch, daß Gustav seinen Wunsch, Emilie zu besitzen, nicht aufgibt, und sie, diesem Wunsche nachzukommen, sich weigert, ist ein unlösbarer, beide aus dem Leben treibender Konflikt noch nicht konstituiert, die in Fluß gebrachte ethische Bewegung stockt. Was soll geschehen? Es ist nur möglich, Emilie mit einem andern den sie liebt, zu verbinden und diesen durch Gustav töten zu lassen; dann ist der unlösbare Konflikt da. Nun kann aber dieser andere nicht ein sittlich einwandfreier Mensch sein, sonst fehlt Gustav die objektive Berechtigung (308 u.), ihn zu töten. Soweit ist Victorins Auftreten ethisch motiviert; aber muß es gerade Victorin sein, der dazwischentritt, und muß gerade er der Räuberhauptmann sein, dessen Bande sich Gustav anschließt? Diese Verkettung ist effektvoll, sie gibt der Handlung eine straffe Geschlossenheit und Gustavs Tat den Schein subjektiver Berechtigung, aber notwendig ist das alles nicht. Hebbel braucht für die ideelle Handlung Victorin nur als einen Verworfenen, der Emilie heiratet. Nur aus dieser Eigenschaft Victorins entspringt das 309 m. erwähnte, ethisch relevante Moment (Frevel an Emilie), welches von der eigentlichen, ethisch

streng motivierten Handlung mit aufgenommen wird. Berücksichtigt man das ethische Postulat (daß Emilie einen Unwürdigen heiratet, den Gustav tötet), so sind die genannten episodisch-zufälligen und rein dekorativen Bestandteile der Erzählung (Beschimpfung Gustavs, seine Abhängigkeit und Selbstbefreiung aus dieser) psychologisch motiviert und keine unwahrscheinlichen, lediglich auf blindem Zufall beruhenden Begebenheiten, ja, sie gewinnen sogar, wie erörtert, in bezug auf Gustav eine gewisse symbolische Bedeutung (307 u., 310 m., u.). Wie anders verhielt es sich da mit der Erkrankung des alten Mirandola. Victorin, so kann man sagen, fällt nicht vom Himmel, sondern sein Erscheinen liegt in der Luft, und alles, was sich an dieses Erscheinen knüpft, verträgt sich wohl mit dem Ton, auf den unsere Erwartung im Hinblick auf das genannte ethische Postulat gestimmt ist.

5. Fortschritt auf dem durch Uhland gewonnenen neuen Wege.

Es ist zu bemerken, daß uns in der „Räuberbraut" nicht, wie im „Vatermord" und „Brudermord", allein die Klärung bereits verwirrter sittlicher Zustände vorgeführt wird (vgl. 295 m.), sondern außer dieser noch ihre Verwirrung. Das im „Mirandola" bereits Versuchte nimmt Hebbel hier wieder in Angriff.

Wenn wir die unter dem Einfluß Uhlands entstandenen Dichtungen betrachten und vom „Maler" absehen, dessen allegorischer Gehalt ein Verweilen beim Detail gestattete, so fällt bei der „Räuberbraut" eine beschauliche Breite auf (vgl. 276 m., u. und Anm. 2). Keine abrupten Handlungen, kein überstürztes Hinwerfen des Resultates verraten die Unsicherheit des Dichters in der Entwickelung der Konflikte, seine Ängstlichkeit, ja nicht mehr, als die allernötigsten Hauptlinien zu geben, um die Deutlichkeit des Gefüges nicht zu verwischen. Er fühlt sich sicher im Besitze des Gehaltes, in der Motivierung und in der Verkörperung beider und verweilt darum sorglos beim Detail, ohne zu fürchten, daß irgend eine Einzelheit desselben ein störendes, dem Ganzen sich nicht willig eingliederndes Element in die Darstellung bringen könnte.

a) Vorwärtstreiben der Handlung durch psychologisch glaubhafte Motive.

Rein persönliche, auf psychologische Motive aufgebaute Beziehungen waren es, durch die wir Gustav und Victorin verbunden

sahen. Aus persönlichen Gründen erfolgte Gustavs Tat, und wenn sie auch ein ethisch notwendiges Resultat herbeiführte (Rache für den Emilie zugefügten Frevel), so lag dieses doch außerhalb des Wissens und Willens des Täters. Indem aber die Personen ihren persönlichen Interessen nachgehen und dadurch doch nur ethische Resultate erreicht werden, erscheinen die Einzelnen ganz besonders als dienende Glieder einer höheren Ordnung der Dinge; auf dem Persönlich-Individuellen trotzend, gegen jede bessere Einsicht verschlossen und dennoch unwandelbaren Maximen dienend, offenbaren sie sich in ihrer individuellen Verranntheit und unbewußten, objektiven ethischen Gebundenheit ganz besonders als von einer Vorsehung Gelenkte und Geleitete, als Wesen, deren Geschicke, wie immer sie sich durch Schuld und Irrtum, durch Torheit und Übermut gestalten mögen, am Ende von höherer Hand zu eben jenem Faden göttlicher Weisheit zusammengeflochten werden, der sich durch die Welt zieht und dem Einsichtigen den Ruhm Gottes verkündet.

b) Vergleich mit dem „Vatermord". Hinweisung auf „Barbier Zitterlein".

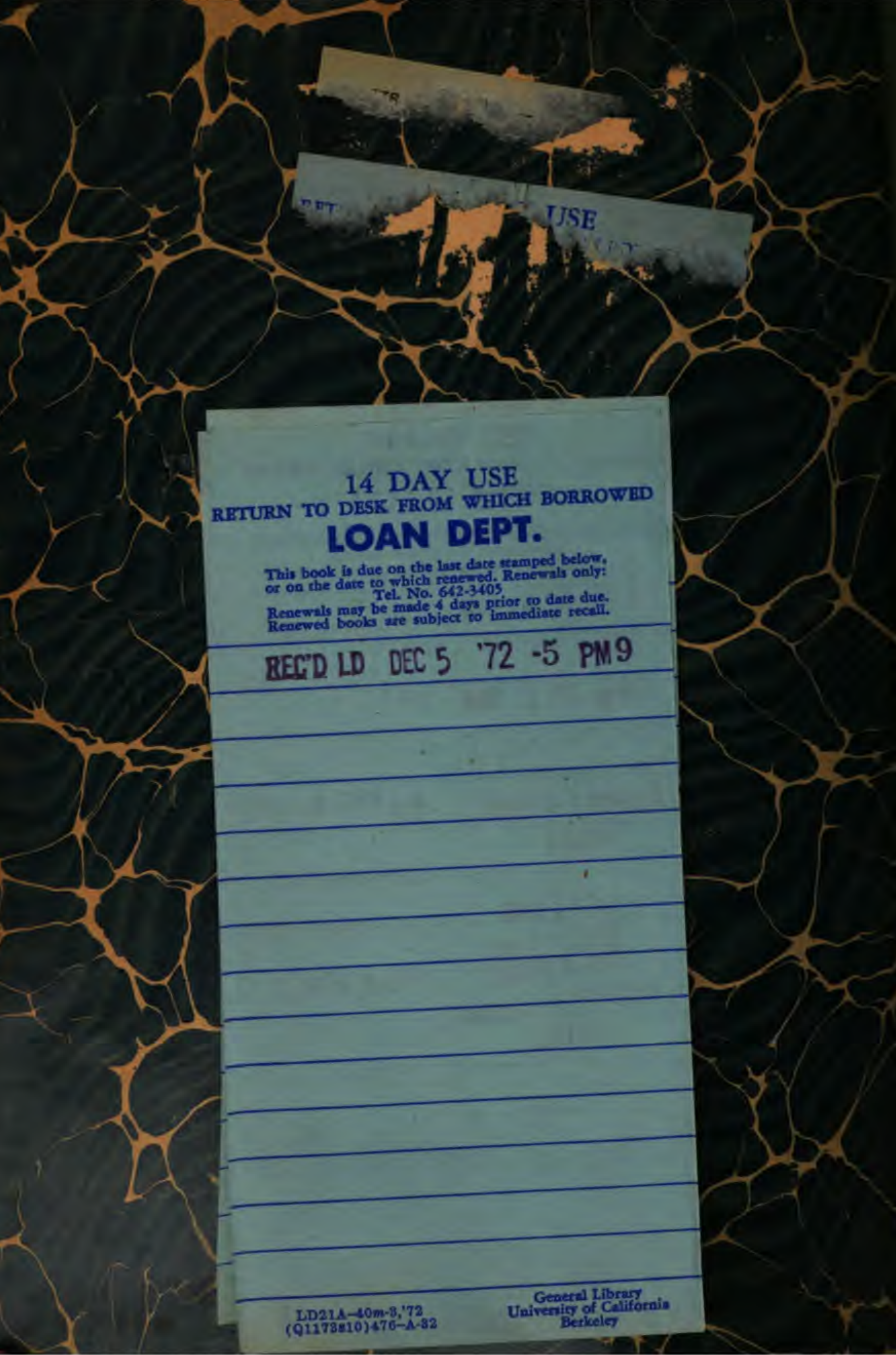
Die ethischen Beziehungen bestehen in der Räuberbraut, wie in den früheren Dichtungen, aber das rein Individuelle läuft sich in diesen Beziehungen nicht tot, sondern es geht, ohne verundeutlicht zu werden, durch sie hindurch und gewinnt eben dabei jene Geschliffenheit, die seine hemmungslose Einfügung in die unvermeidliche, endliche sittliche Konstellation ermöglicht, wie auch jene Glaubhaftigkeit und Lebenswahrheit, die wir an den „ethischen Schachfiguren" vermißten, denen lediglich die sittlichen Erwägungen des Dichters als Motive ihres Handelns untergeschoben wurden. Dies bedeutet im Vergleich zum „Vatermord" einen Fortschritt;[1] Fernando tötet allerdings mit Recht seinen Vater, aber er weiß nicht, was er tut, er handelt wie im Traume und er tötet sich auf Grund einer Einsicht, von der man nicht begreift, wie er sie gewonnen hat. Gustav dagegen weiß jederzeit sehr genau, was er tut und warum er es tut, und wenn dieses Wissen und die Einsicht, auf Grund welcher er sich schließlich umbringt, auch keine ethischen Erleuchtungen sind, so begreifen wir doch aus seinem Charakter heraus, wie sie

[1] Vgl. 294 u. 295 o.

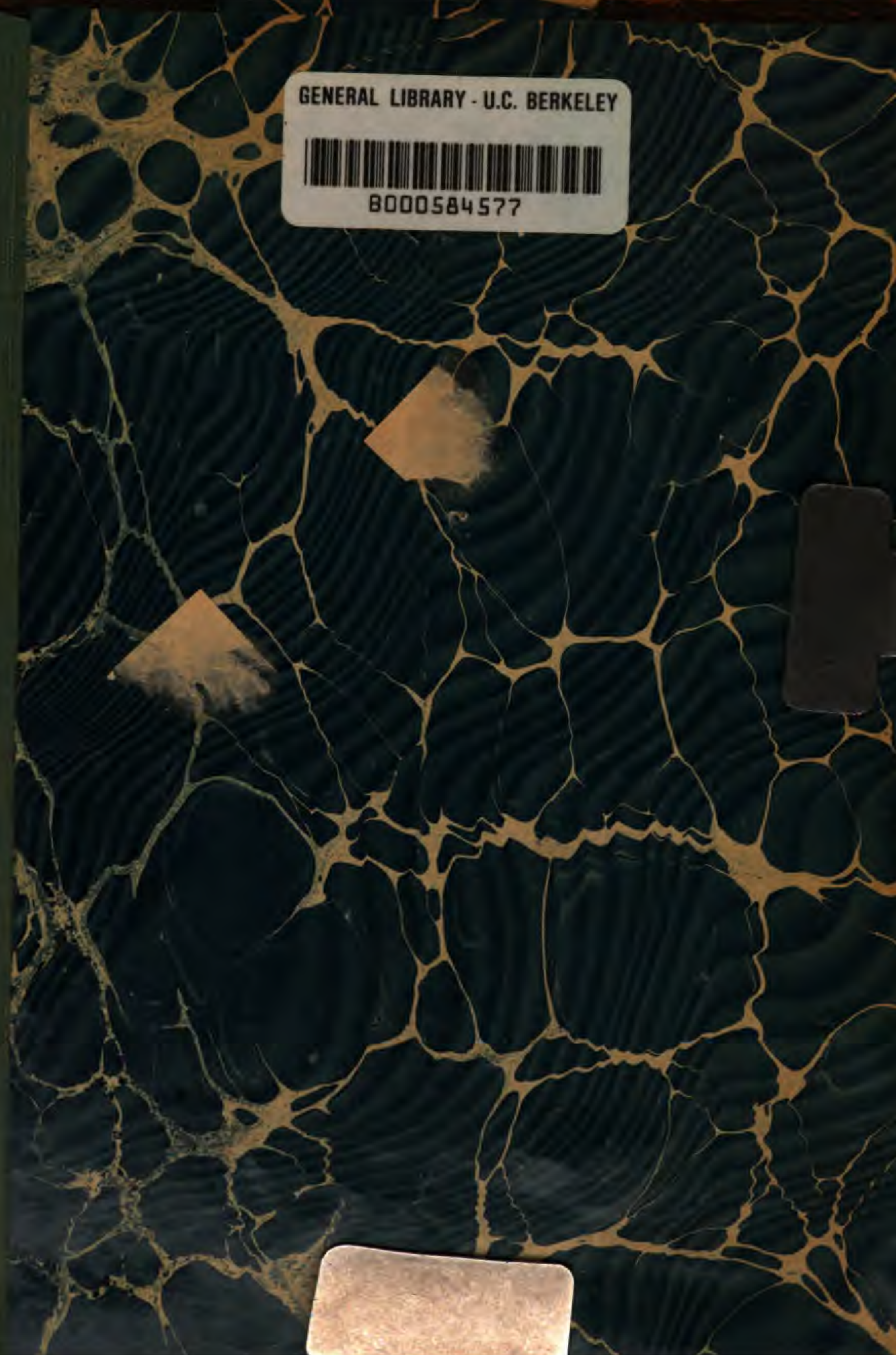
zustande kommen, und wir gewinnen vor allem einen Einblick in das sittliche Räderwerk der von Gott regierten Welt, d. h. in den ethischen Zweck der ganzen und jeder Angelegenheit, welchem gegenüber jede Begebenheit nur mehr oder minder taugliches Mittel ist.

Mit der Erhebung auf das Niveau der „Räuberbraut“ ist der Weg zum „Barbier Zitterlein“ gewiesen. In dieser, von Hebbel m. E. unterschätzten Novelle ist der Konflikt viel einfacher und zugleich weiter ausgesponnen, durchsichtiger und psychologisch mehr vertieft, als je zuvor. Die bei aller Kleinlichkeit despotisch maßlose, die Tochter von ihrer sittlichen Bestimmung abtrennende Liebe des Vaters, die in einem notwendigen sich selbst Heraustreiben des Alten aus seiner zäh festgehaltenen Welt ihre Korrektur findet, das Bewußtsein, das ihn zum Schluß davon überkommt, und die unvermeidliche Rückwirkung auf die Kinder, das alles tritt unmittelbar aus dem Ganzen hervor, ohne daß es schwieriger Überlegungen bedürfte, den Gehalt aus dem Dargebotenen herauszudestillieren Wir empfangen einen sehr deutlichen Eindruck der kleinen, mühseligen und beengten Welt, in der alle Angehörigen aneinander gebunden und ineinander verwickelt erscheinen, die aber dennoch zur sittlichen Klärung gelangt. Es ist Hebbel hier gelungen, zum Gefühle des Lesers zu sprechen und die von ihm beabsichtigte Wirkung auch wirklich zu erzielen. Daß davon in den bisher besprochenen dramatischen und erzählenden Dichtungen keine Rede sein kann, bedarf kaum der Erwähnung.





14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed. Renewals only:
Tel. No. 642-3405
Renewals may be made 4 days prior to date due.
Renewed books are subject to immediate recall.
REC'D LD DEC 5 '72 -5 PM 9
LD21A-40m-3,'72 (Q1173s10)476-A-32
General Library University of California Berkeley


GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000584577

